

Contexto y Manifestaciones del Arte Activista entre 1990 y 2010



Adèle Ariès Deleurme
Trabajo Final de Grado



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Junio de 2018
Grado de Historia del Arte
Últimas tendencias
Tutora: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

ÍNDICE

Contexto y Manifestaciones del Arte Activista entre 1990 y 2010

I.	Introducción.....	3
a)	Objetivos.....	3
b)	Metodología.....	4
II.	Relaciones de poder en los años 90: Malestar y Utopía.....	5
a)	Contexto.....	5
b)	Utopías y nuevas propuestas.....	8
c)	Alienación y Malestar.....	10
III.	El Arte como agente de cambio socio-político.....	14
a)	El Arte al servicio de la política.....	14
b)	Movimiento por la democracia cultural.....	17
c)	El poder del Arte.....	19
IV.	Características del Arte Activista.....	21
a)	Precedentes y Cultura Popular.....	21
b)	Participación: el cuerpo involucrado.....	24
c)	Un Arte del Contexto.....	27
d)	Dificultades del Arte Activista.....	28
V.	Manifestaciones de Arte Activista de 1990 a 2010.....	31
a)	El modelo de contra-cumbre.....	31
b)	ACT UP.....	34
c)	Primavera Árabe.....	35
d)	Occupy Wall Street.....	40
e)	Gezi Park.....	45
f)	Wiki Leaks.....	45
VI.	Casos de Estudio.....	46
a)	Olivier Ressler.....	46
b)	Tania Bruguera.....	49
c)	Movimiento 15M y la Acampada de Sol.....	52
VII.	Conclusiones.....	59
VIII.	Bibliografía.....	60

Contexto y manifestaciones del arte activista entre 1990 y 2010

I. Introducción

a) Objetivos

La voluntad de éste trabajo es estudiar, en un período muy reciente, las manifestaciones de arte activista y sus características. Este arte, que une las esferas de lo artístico y de lo político-social, evolucionó a lo largo del siglo XX para llevarnos en 1990 a un arte comunitario, de la participación y del espacio público.

El objetivo de este estudio es, en primer lugar situarse en el contexto histórico donde se desarrolla esta producción artística y entender cuales son los factores que aceleran la catalización del proceso. Veremos como la llamada globalización y el asentamiento definitivo del capitalismo generarán una serie de reacciones sociales y protestas, guiadas por un malestar que se hará crónico, provocado por una crisis cultural generalizada. Veremos también qué posibilidades abre este malestar y qué papel juegan el arte y la utopía y la creatividad en esta situación. Las obras de referencia serán *Utopías Artísticas de Revuelta*, de Julia Ramírez Blanco y *Politizaciones del malestar*.

En una segunda parte, nos acercaremos a un planteamiento más teórico del arte como agente de cambio social. Las referencias serán textos de Walter Benjamin, Lucy Lippard, Nicolas Bourriaud y Jacques Rancière. Benjamin nos habla de un artista que debe conseguir transformar *consumidores* en *productores*, Lippard nos hablará de una cultura popular y simbólica que constituye la gran fuerza y el lenguaje para la subversión en el arte, Bourriaud tratará el arte como un espacio-tiempo de relación e intercambio, mientras Rancière situará la experiencia estética en el primer plano, autónoma, permitiendo liberar nuevas subjetividades y hacer evolucionar las superestructuras mentales y sociales establecidas a priori.

En el apartado siguiente, trataremos de definir las características del arte activista, basándonos en los textos de teóricos del arte como Claire Bishop, Lucy Lippard, Paul Ardenne... Nos encontraremos con un arte fuertemente ligado a su contexto, a la experiencia individual y colectiva, a la comunidad, al espacio público, y que se presenta como una experiencia compartida por participantes, sobre los cuales debería ejercer un cierto poder de subversión. También veremos cuáles son las críticas que se le hacen al

arte activista y qué peligros implica, con Lucy Lippard, Manuel Delgado y Slavoj Žižek.

Acto seguido, trataremos de hacer un rápido recorrido en el siglo XX, para remarcar diversas situaciones que dan lugar a procesos creativos y fijan el panorama político internacional del arte activista a partir de 1990. El texto de referencia será *Global Activism*, de Peter Weibel. Finalmente, en el último apartado, nos acercaremos a dos artistas activistas: Olivier Ressler y Tania Bruguera y a un movimiento que generó una situación de utopía y creatividad artísticas. Estudiaremos a Olivier Ressler a partir de sus propios escritos y de sus catálogos de exposición, mientras que conoceremos a Tania Bruguera mediante entrevistas y mediante sus conversaciones con Claire Bishop. Por último, el movimiento 15M será estudiado a través de Julia Ramírez Blanco, en este contexto de utopías artísticas de revuelta.

b) Metodología

El tema de este estudio se fue definiendo en base a varias conversaciones y sugerencias bibliográficas de la Dra. Anna María Guasch Ferrer hasta determinar un período y una bibliografía básica. Se tardó en perfilar el estudio pues costó acotar el marco, debido a una excesiva voluntad de relacionarlo con los años y sucesos artísticos anteriores. La voluntad finalmente fue la de acercarse a las manifestaciones de arte activista para entender qué significado y qué características tuvieron entre 1990 y 2010. Tuvimos que definir un cierto panorama social, cultural y político ya que el Arte activista está más que cualquier otro ligado a su contexto. Después se trató de entender qué buscaba el arte activista, dónde se situaba en el panorama artístico y cultural, y en qué consistía su poder o su ámbito particular en el mundo del arte. Esto condujo a relacionarlo con movimientos anteriores que lo habían anticipado o preparado, y a definir sus características en este lugar ambiguo, a caballo entre arte y política. Al ocupar esta posición particular, se tuvieron que contemplar fuentes bibliográficas no estrictamente artísticas sino cercanas a la filosofía y la antropología. Con un objetivo de estudio más práctico, después de varias lecturas, se seleccionaron algunos eventos que pretenden definir a grandes rasgos el espíritu del Arte activista del período estudiado, antes de pasar a tres casos particulares. Al tratar ese tema, nos tuvimos que aproximar a cuestiones más políticas y sociales, encontrándonos siempre en la frontera entre Arte y Política, y entre lo individual y lo colectivo. Los tres casos de estudio se escogieron con

la intención de ir de un caso más internacional a uno más cercano a nuestra localización, y investigación se hizo en gran parte a través de los propios discursos, recurriendo en varias ocasiones a entrevistas o conferencias. Si el mayor reto metodológico del trabajo ha sido trabajar en la frontera que separa arte y política, arte oficial y arte popular, y tantas otras distinciones tradicionales, a lo mejor se puede relacionar con la posición que el Arte activista tomará respecto a este formalismo.

II. Relaciones de poder en los años 90: Malestar y Utopía

a) Contexto

En primer lugar, destacaremos tres momentos del siglo XX en los que la actividad del artista y el activismo político fueron de la mano para lograr determinados objetivos. El primero es cuando, en 1917, el gobierno soviético se apropió de la producción artística para “documentar”, difundir y exaltar el modelo de la revolución rusa. Aunque sus posibilidades fueron truncadas para servir a la propaganda y satisfacer las necesidades del régimen, encontramos un arte que pretendía hacer pasar un mensaje, un arte con objetivo, un arte útil. Casi cincuenta años más tarde, en mayo de 1968 en París, y en todos los movimientos estudiantiles que desencadenará, la producción artística se orienta hacia una crítica de la autoridad, opresiva y alienadora¹. Los años en los que centraremos nuestro estudio son las décadas justo posteriores a nuestro tercer momento, la caída del muro de Berlín. Los dos momentos anteriores se caracterizaban por una voluntad de reestructuración total del sistema, y este último por la caída del sistema socialista existente. Este momento, del definitivo triunfo del capitalismo liberal sobre el autoritario régimen del este, marca una liberación, pero por otra parte también se vive como una pérdida de “horizonte político colectivo”², para una gran parte de la izquierda activista. Actualmente la parte del Muro de Berlín que aun se puede ver lleva el nombre de *East Side Gallery* y exhibe 105 murales pintados en 1990 sobre un recorrido de más de un kilómetro.

Trataremos de acercarnos a las manifestaciones del arte activista entre 1990 y 2010, de qué situaciones o intenciones surge, y que características tiene.

¹ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012. p.193.

² Ibid.

En los años noventa, los procesos de la llamada globalización empezaron a ganar protagonismo, movimientos de capital, bienes, y personas y se afianzó la reorganización del poder económico. Esta década es la era en la que se consolidan y se constituyen los grandes organismos transnacionales, en particular la OMC en 1995. Se reorganiza el poder económico, el mercado neoliberal crece y con él la libertad de comercio y de circulación, es la era de las relaciones internacionales y de la globalización. Por otra parte también aparece la privatización de los organismos públicos, la desregularización del mercado laboral y las políticas de consumo. En Europa Occidental, se van desmantelando los Estados de Bienestar, y las reformas neoliberales se multiplican, sobretodo en temas de educación. La izquierda europea está desilusionada, ha visto su utópico modelo fracasar y sus anhelos de cambio y reforma frenados por unos Gobiernos que están cediendo su poder político al poder económico.

Diferentes movimientos de protesta se organizan, cuestionando formas establecidas e institucionalizadas de autoridad vertical. La tradición de protesta civil nos remite a la desobediencia civil. El término apareció en el ensayo³ de Henry David Thoreau en 1849 como el deber civil de oponerse a un estado cuando este se está comportando de forma injusta y anteponer la ley moral del sujeto a la ley oficial establecida. Fue llevado a la práctica en la generación posterior, por líderes de grandes protestas civiles como Mahatma Gandhi o Martin Luther King Jr. A lo largo del siglo XX, el activismo político y la implicación civil en cuestiones políticas ganaron importancia, y en las últimas décadas las manifestaciones civiles se fueron haciendo cada vez más frecuentes. La libertad de la que se dispuso en los noventa vino preparada por las grandes manifestaciones de la década de los ochenta: las protestas contra la guerra de Vietnam, contra el racismo, la lucha por los derechos de las mujeres, por la libertad sexual y tantas otras. Estas protestas civiles y cívicas son llevadas a cabo por grupos de ciudadanos que se manifiestan anteponiendo la no-violencia a la frecuente represión de las fuerzas policiales. Se caracterizan muchas veces por este carácter no-violento, pero la cuestión de no-violencia es relativa, pues aunque los manifestantes no tengan comportamientos violentos ni provoquen enfrentamientos, el hecho de resistir colectivamente en un lugar negándose a obedecer a las órdenes de las autoridades

³ THOREAU, David Henry. *Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Parsifal, 1997.

implica una cierta forma de violencia. Por ejemplo, en Seattle en 1999, los activistas de la *Direct Action Network* formaron un cordón humano para impedir la llegada de los delegados de la OMC al Hotel Sheraton de Seattle, se obstruyó físicamente el paso para impedir una reunión de la organización transnacional. La cuestión que nos interesa más de estas acciones civiles es la de la participación física, que será una de las claves del arte activista. Estas movilizaciones de Seattle que duraron varios días se desarrollaron bajo la forma de “protesta-carnaval”⁴. El 30 de noviembre, se juntan una multitud de gente disfrazada, bailando, tocando música, con marionetas, reivindicando la importancia de lo multicultural en las calles de Seattle. Esta situación da lugar una grandísima cantidad de propuestas estéticas y creativas, muy heterogéneas, que reflejan todas la riqueza de la convivencia entre diferentes culturas⁵. Estos sucesos tuvieron un gran impacto sobre la opinión pública, pues los activistas ya habían hecho de Internet una herramienta más para la difusión de imágenes, textos y vídeos y habían aprendido a dominar el lenguaje simbólico⁶. Los medios de comunicación oficiales cubrieron la noticia e hicieron visible al mundo entero ese enfrentamiento cumbre / contra-cumbre. Este formato de protesta “contra-cumbre” se repitió y se sigue repitiendo en distintos lugares en los años posteriores, siguiendo las reuniones del FMI, el BM, la OMC o el G8.

Nos encontramos en un mundo dominado donde abundan las imágenes, la revolución de los medios de comunicación, y más tarde de Internet nos sitúan en un contexto en el cual nos vemos constantemente acibillados de información visual. Primero la prensa, después la publicidad, el cine, las redes sociales, todos medios distintos que utilizan los mismos signos, cargados de significado. Este significado no será el mismo según el lugar, el momento o el grupo social, pero son estas construcciones de significado con las que trabajamos. Utilizamos signos ya cargados de significado, que constituyen la llamada “mitología”⁷ de una sociedad. Roland Barthes hace un análisis de la sociedad francesa de su tiempo a través de sus objetos de predilección, sus modas y emblemas, que representan los mitos de esta misma. El culto burgués a la Citroën DS, el Tour de France, la Femme Fatale, el Steak-frites etc acaba constituyendo el lenguaje a través del

⁴ SOLNIT, David; citado en: RAMIREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014. p.142.

⁵ RAMIREZ BLANCO, Julia. Ibid. p.143.

⁶ RAMIREZ BLANCO, Julia. Ibid. p.149.

⁷ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

cual habla y se percibe esa sociedad. Estas reflexiones nos llevan a entender que toda imagen o símbolo que utilicemos es un significante ya cargado de significado. Un significado que connota los mitos de nuestra cultura, que nos remite a otros signos y significados. Nuestro lenguaje no es nuevo, y nuestros signos no vienen libres de significado; el autor o el artista, al realizar una obra, construye un significado, abierto, que se completará en el espectador cuando él perciba y asimile los signos, y los significados que estos le connoten. Los artistas activistas trabajaran a menudo con imágenes recuperadas, lemas y frases ya conocidas. Para escogerlos adecuadamente, para que estos tengan el impacto deseado, los artistas deberán tener un profundo conocimiento del significado y del peso que puedan tener ciertas imágenes o palabras, para que puedan cargar con el mensaje deseado y hacerlo llegar a un determinado grupo de personas. Deberán conocer la historia de los distintos pueblos, sus creencias, sus costumbres, en definitiva su lenguaje simbólico.

b) Utopías y nuevas propuestas

La década de los noventa viene animada por un poderoso afán utopista y por grandes movimientos de disidencia que se proclaman de “anti-globalización”, mezclando sueño y protesta, sin siempre proponer un programa. La precariedad material de esos movimientos es evidente, pero abundan en creatividad, diálogo y vida comunitaria, promueven una sociedad con valores humanos y afectivos en lugar de materiales. Los discursos utopistas también se ven afectados por el milenarismo, se espera un cambio, se ve la posibilidad de un cambio. Unos meses antes de las protestas de Seattle, el 18 de junio de 1999, durante una reunión del G8 en Colonia, se celebraron acciones anti-capitalistas en 70 países simultáneamente. Bajo forma de un *Carnaval Global contra el Capital*, definían al capitalismo como “un sistema social derrocado a finales del siglo XX”⁸. Esta sensación de vivir un momento decisivo, de creencia que el cambio está cerca, que se deja un mundo viejo para entrar en uno nuevo, tiene mucho que ver con el cambio de milenio. Este afán utopista también es el resultado de un cierto anhelo primitivista, contracultural que estaba resurgiendo desde los setenta. Las carreteras inglesas eran recorridas por viajeros *New Age* en sus auto-caravanas, de festival en festival, pasando por granjas o campos donde acampaban en un anhelo de tierra común,

⁸ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.138.

a menudo generando conflictos y destrozando los lugares donde se instalaban⁹. En 1992, dos de estos viajeros se instalaron en la zona de Twyford Down, y al enterarse de que se quería construir una carretera que pasara por allí, decidieron empezar una campaña para evitarlo. Su pequeño campamento era formado por un gran tipi y pequeñas estructuras precarias de madera. En la idea del tipi, percibimos este anhelo de volver a la tierra, a una vida más cercana de la naturaleza y a una organización comunitaria más reducida. Se relaciona con el movimiento *back to the land*, que tuvo un gran auge en los años sesenta¹⁰. Se autodenominaban *Donga Tribe*, y la estética, tanto de su campamento como de la indumentaria de los miembros de la tribu, era de claras evocaciones primitivistas y se relaciona con los rituales paganos que practicaban¹¹. Sus fiestas, cantos y danzas estaban cargadas de simbolismo y de referencias a una concepción por lo menos mística del mundo.

En la mayoría de protestas que trataremos de observar, veremos como la lucha viene siempre unida e indisoluble de una propuesta de vida alternativa: prácticas utópicas que tratan de aplicar su discurso ideológico acerca de cómo habitar en común en un espacio-tiempo alternativo. No son movimientos que propongan un programa político claro, pero sí comparten un ideal de vida diferente, y lo traen a la realidad, en estos pequeños espacios utópicos comunitarios. En este caso, Julia Ramírez Blanco dice: “el mundo soñado se inserta dentro de la lucha sí misma, configurándose como un arma del conflicto”¹². Nos podemos preguntar acerca de la efectividad política de estos movimientos. Los que nos interesa aquí es la propuesta creativa: propuesta de nuevos modelos, nuevas relaciones, nuevas formas de convivencia y sobretodo como todo esto se plasma en la creación artística. Según Julia Ramírez Blanco, estos movimientos de insurrección popular utópica funcionan como catalizadores, activando la pulsión artística del ser humano, a lo mejor -dice- porque la sensación de empoderamiento político puede generar un empoderamiento expresivo¹³. Este terreno de las *Utopías artísticas de revuelta*, que dan su nombre al libro homónimo, se encontrarían en el lugar donde se juntan práctica comunitaria, creatividad plástica y activismo político. Obtenemos un arte mayoritariamente producido por no-artistas en un contexto de lucha

⁹ McKAY, George; en RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.37

¹⁰ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.38

¹¹ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.41.

¹² RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.19

¹³ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.23.

política y experimentación social¹⁴. Nos movemos pues en las esferas de la acción efímera e inmaterial, de lo simbólico y del imaginario colectivo¹⁵. Estas personas utilizaran medios artísticos para hacer activismo político, y estas expresiones a menudo se podrán relacionar con la fantasía de un mundo mejor, de un mundo ideal, anhelo de futuro más que nostalgia de pasado.

c) Alienación y Malestar

Si se abren estas posibilidades utópicas y se inventan mundos o sociedades alternativos, es para dar salida a un malestar casi crónico de la clase media.

El principal teórico del Situacionismo nos habla de un modelo de sociedad espectacular¹⁶ en nuestras democracias, respaldada por el *secreto*. El secreto, como técnica de gobierno constituye la clave de la dominación del público, pues permite disimular el espectáculo, de ahí la gran crítica que hace Debord de los servicios secretos, las sociedades secretas y de los medios de comunicación. El espectáculo, dice Debord, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto de nuestro modo de producción existente. Cuando nos referimos a una sociedad del espectáculo, no nos referimos solo a las imágenes y más tradicionales formas de espectáculo (cine, publicidad etc) sino al conjunto de normas de funcionamiento de las sociedades capitalistas actuales. Nuestras relaciones, nuestras costumbres y experiencias se acercan más a la representación que a la vivencia propia. Las imágenes y las representaciones ganan peso, el espectáculo está en todos lados, y el espectador se ve completamente alienado en favor del objeto contemplado. Este estadio de sociedad del espectáculo es el estado último del capitalismo, a través una serie de mecanismos de poder y alienación que sirven a legitimar una visión única de la vida e imponer este modo de vida a todos, a través de la inmersión en un espectáculo continuo. Los Situacionistas seguían una ideología de ascendencias Marxista, aunque consideraban un capitalismo ya moderno, y su alienación va en el mismo sentido que la que mencionaba Karl Marx: el ser una *parte mecánica* de una clase social, de un proceso en el que no se tiene ningún valor humano sino solamente mecánico.

¹⁴ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.15.

¹⁵ SOLNIT, Rebecca. *Hope in the dark*. Citado en: RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p16.

¹⁶ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

Las tres ecologías de Guattari se refieren a tres registros llamados “ecológicos” que han entrado en desequilibrio, generado por las transformaciones técnico-científicas y por el consumo mass-mediático. Estos tres registros son el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana, y requieren de una articulación ético-política que Guattari llama *ecosofía* para resolver una crisis que toca todos estos registros¹⁷. Nos encontramos frente a un mercado mundial que sitúa en el mismo plano los bienes materiales y culturales, y frente a estados al servicio de las instancias de mercado mundial y de los complejos industrio-militares. Mientras tanto, la revolución informática reemplaza el trabajo maquínico y libera tiempo de actividad humana potencial, acompañada de un considerable crecimiento demográfico, pero sin objetivo claro excepto el paro, la soledad y la neurosis¹⁸. Hay que abrir un nuevo camino a ese potencial humano, el de la cultura y de la creación, reinventando el entorno. Solo una reorientación de la producción de los bienes materiales e inmateriales, fruto de una revolución política social y cultural, podrá dar respuesta a esta crisis ecológica.

Este sistema actual del que nos llama Guattari es el del mundo post-industrial, el Capitalismo Mundial Integrado. Este ha implantado en las nuevas potencias industriales núcleos de hiper-explotación, mientras en Europa tratamos de frenar la tercermundialización de ciertas zonas, que nos conduce a una subida de los nacionalismos y de la intolerancia en cuestiones de diversidad cultural e inmigración.

Este Capitalismo Mundial Integrado reposa sobre varios instrumentos¹⁹, una semiótica económica, una jurídica, una técnico-científica y otra llamada de subjetivización. La *ecosofía* debe intervenir para substituir antiguas formas de compromiso y reinventar nuevas formas de ser en familia, en el trabajo, en un contexto urbano... Es un movimiento que debe poner freno a la pasividad dominante e instaurar dispositivos analíticos y productores de subjetividad, tanto individual como colectiva.

La crisis de la era global no es solo político-social sino sobretodo cultural, es una crisis de referencias, creencias y valores²⁰. El colectivo Tiqqun atribuye esta crisis a una *crisis de la presencia*, es decir que nuestra propia presencia en el mundo no está asegurada ni garantizada, los esquemas se caen y carecemos de seguridad para el futuro. Los jóvenes

¹⁷ GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 1990.

¹⁸ GUATTARI, Felix. Ibid. p.9

¹⁹ GUATTARI, Felix. Ibid. p.35

²⁰ ANCAROLA, Nora; MANONELLES, Laia; GASOL, Daniel. *Politizaciones del malestar: derecho a la angustia: el arte y los procesos creativos como instrumentos para canalizar el malestar*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2017. p.37

se ven con estudios y sin trabajo, y en falta de un lugar y una oportunidad para desarrollar un proyecto de futuro ambicioso. Aun así, Amador Fernandez-Savater defiende esta crisis como una oportunidad²¹, pues la presencia que se está poniendo ahora en duda es en realidad la que denomina *presencia soberana*, es decir un tipo de relación vertical, entre dominante y dominado: gobierno y sujeto, hombre y naturaleza. Un cierto malestar, producido por esa sensación de no encajar, emerge como potencial motor de una transformación de raíz.

Hemos hablado hasta ahora de movimientos de protesta de claras orientaciones izquierdistas, pero no son las únicas reacciones que provocan estas crisis político-socio-culturales. En los últimos años del siglo XXI hemos asistido a un resurgimiento de la derecha populista, que promete una restauración de la tradición, de valores clásicos y sólidos y sobretodo el volver a sentirse parte de una comunidad, de una nación, el volver a tener un lugar asegurado²². Esto se lleva a la práctica con el Brexit, con Trump, con el *Front National* francés... Hay un anhelo de volver a la normalidad, de recuperar un control perdido y sentirse protegido. Atribuyendo el malestar a que *otro* nos ha cogido lo que era nuestro, capta el resentimiento y fomenta el odio y la xenofobia, para recuperar lo *nuestro* y poder volver a la normalidad y al orden. El llamado “código populista”, teorizado por Ernesto Laclau²³, consiste en articular las demandas insatisfechas de una sociedad respecto a *otro*, una cabeza de turco, un grupo hecho responsable de esa frustración. Finalmente, la ética que mantienen estos movimientos es la de perder todas las formas, gana en rigor y firmeza lo que la izquierda ha ido perdiendo a lo largo de los últimos años, pero no tienen ningún reparo a la hora de llevarse por delante el protocolo y las normas de educación más básicas. Mientras tanto, la izquierda, que no hace más que participar a una sistema que hace crecer las desigualdades y pisotea los derechos humanos, no abandona su superioridad moral²⁴. Esta supuesta superioridad moral implica que la izquierda progresista no tendrá ningún reparo al tachar de ignorante a un hombre que vota a la derecha populista por querer recuperar su trabajo, su dignidad y vivir sin miedo.

Zizek dice que la guerra cultural es una guerra de clases transformada, cuando los conflictos político-económicos son traducidos a conflictos morales y de identidad²⁵.

²¹ Ibid.

²² Ibid, p.39

²³ Ibid, p.42

²⁴ Ibid, p.40

²⁵ Ibid, p.41.

En una sociedad que es una estructura de sentido, todo queda por definir por medio de signos abiertos, que esperan ser apropiados para ser portadores de un significado. La batalla política está en codificar la realidad con más eficacia²⁶.

Trataremos ahora este malestar como energía en su condición de materia prima para el cambio social. Como reacción a la victoria de Trump en Estados Unidos, el día de la investidura se organizó la *Women's March*, la llamada a la manifestación se hizo por redes sociales y se difundió de forma horizontal y anónima, reuniendo miles de mujeres que se pronunciaron en contra de las políticas de Trump, mientras decían alto y claro cuál era el mundo que querían para ellas y para sus hijas. Esta gran manifestación sería un ejemplo de lugar donde gestionar y transformar el malestar y el dolor. Efectivamente, exponer y compartir la angustia, hacerla partícipe de un proceso creativo, colaborativo y de compromiso, puede generar un camino hacia la transformación. El arte permite asumir un rol activo hacia la propia realidad, la creación es la mejor respuesta al malestar. Griselda Pollock cualifica los procesos creativos de ejemplares, para crear símbolos que permitan liberar el significado, y así abrir una vía al cambio²⁷.

El compromiso es pues una de las claves en la estrategia de transformar el malestar desde dentro, al introducir la protesta en la creación, al compartir la experiencia íntima en un espacio de interacción, al asumir una posición responsable y activa respecto al malestar.



Women's March. Washington DC. 21-01-17

²⁶ Ibid, p.43.

²⁷ POLLOCK, Griselda; en: *Politizaciones del malestar: derecho a la angustia: el arte y los procesos creativos como instrumentos para canalizar el malestar*. Ibid, p.10.

III. El Arte como agente de cambio socio-político

Después de ver como del malestar y de la frustración puede surgir una creatividad artística, que tiene que ver con la utopía, con propuestas alternativas, con comunidades más estrechas y que viene dotada de una alta carga simbólica; trataremos el arte activista en su calidad de agente de cambio socio-político. Hemos visto que la creatividad artística en momento de crisis es una reacción que se da casi naturalmente, ahora trataremos de ver qué características tiene este tipo de arte y qué es lo que constituye su poder.

a) El Arte al servicio de la política

Si el arte activista es casi una reacción natural que se da en una situación en la que se juntan malestar, utopía, comunidad y creatividad, para abrir nuevas posibilidades y proponer un cambio, falta ahora ver qué debe tener para que sea efectivo.

Qué debe de tener el arte activista para no quedarse en el punto de mera utopía efímera y afectar realmente a los procesos contra los que protesta.

Lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado sino el arte de pensar dentro de las cabezas de otra gente. Bertold Brecht.

Las grandes discusiones filosóficas sobre el lenguaje en el siglo XX, pasando por Mallarmé, el Surrealismo y más, nos llevan a Roland Barthes, que en su texto *La mort de l'auteur*²⁸, acaba reduciendo el autor a un simple sujeto, el que escribe. El autor debe alimentar su obra, pues el tiempo, el autor y el texto existen en el mismo plano, éste no posee el secreto del sentido de su obra. El autor es el que junta los signos y elabora con el lenguaje una enunciación que completará su sentido en el tiempo y en cada uno de sus lectores. Así bien el autor, por el medio del cual trataremos el caso del artista, pierde poco a poco esa autoridad sobre sus lectores y la distinción entre autor y lector se funde. Volvamos un poco atrás en el tiempo para recordar las palabras de Walter Benjamin. Aquí no hablaremos de la distinción entre autor y lector sino entre productor y

²⁸ BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. 1967. [consulta: 15-05-18] Disponible en: https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf

consumidor, pero todo forma parte del mismo proceso, que Benjamin llama “de refundición”.

La situación que plantea Walter Benjamin²⁹ es que en un sistema de lucha de clases, un poeta o escritor siempre está trabajando al servicio de determinados intereses de clase, conscientemente o no. Un autor debe de tomar consciencia de cual es su posición en las relaciones de producción y orientar su actividad hacia algo que sea útil, en este caso para el proletariado. Cuando el autor orienta su actividad en base a la lucha de clases, se dice que sigue una *tendencia*. El estéril debate viene después, a la hora de valorar la obra y relacionar las dos cualidades que debe tener: una línea política correcta, y calidad artística. Benjamin afirma finalmente que una obra solo puede tener una tendencia política correcta si su tendencia literaria es correcta, así pues la tendencia política incorpora la tendencia literaria, que constituye la calidad de la obra³⁰. En segundo lugar la tendencia literaria puede constituir o bien un progreso o un retroceso de la técnica literaria. Benjamin le otorga especial importancia al periódico como “escenario de la confusión literaria”, dado que hace desaparecer la distinción convencional entre autor y público y participa en el llamado “proceso de refundición” que supone una revisión de las distinciones convencionales entre géneros, entre investigador y divulgador, entre poeta y prosista, y finalmente entre autor y lector. Otro elemento interesante viene ahora, y es que, al pertenecer al capital, el periódico no es un instrumento de producción utilizable por el escritor. Y allí es cuando Benjamin se refiere a la llamada *intelligentsia*, que constituye la burguesía intelectual de izquierdas alemana. El problema de esta *intelligentsia* de izquierdas es que la función revolucionaria que pretende desempeñar es revolucionaria solo en su apariencia, pues la solidaridad que expresa con el proletariado es únicamente en sus actitudes y no en su condición de productor. La crítica que se hace entonces al activismo es que pretende llevar a cabo una acción revolucionaria pero ha sido creado por intelectuales que constituyen un grupo social que no comparte la condición de producción del proletariado, y por consiguiente jamás podrá tener sus deseados efectos revolucionarios. La tesis es que “el lugar del intelectual en la lucha de

²⁹ BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*; en: WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

³⁰ Ibid.

clases sólo puede ser identificado, o mejor, elegido, sobre la base de su posición en el proceso de producción”³¹.

Benjamin toma después el ejemplo de la fotografía. Menciona la fotografía de la *nueva objetividad*, corriente que transforma la miseria en objeto de goce, objeto de consumo. La fotografía pretende mostrar el mundo tal y como es, pero no se le puede otorgar ningún valor revolucionario si se limitan a abastecer el aparato productivo sin modificarlo. Si la fotografía de la *nueva objetividad* transforma la miseria en objeto de consumo, dijo Benjamin que la literatura de la *nueva objetividad* ha convertido en objeto de consumo a la misma lucha contra la miseria.

El autor debe trabajar con los medios de producción y no con los productos, y su trabajo deberá tener una función organizativa y no de mera propaganda, tiene que tener un valor activo, participativo en las relaciones de producción. Un autor debe transformarse en productor a la hora de orientar e instruir a los nuevos productores proporcionándoles un aparato mejorado, que ellos seguirán mejorando a medida que produzcan. Este aparato de producción se valorará por su capacidad de transformación de consumidores en productores. Brecht seguramente sea la máxima expresión de esta voluntad con su teatro épico, tratando de quitar la venda a músicos y escritores, que se creen en posesión de un aparato que en realidad les posee. Fue el primero en exigir a los intelectuales de transformar el aparato de producción en lugar de abastecerlo³², en la medida de lo posible, según una orientación socialista. Había llegado un momento en el cual consideraba que ciertas obras ya no debían de ser experiencias individuales sino intervenir, utilizar, y transformar ciertas instituciones. El momento decisivo del teatro épico es la confrontación, el momento en el que *presenta* una situación en un podio ante el espectador. No son acciones que se desarrollan sino acciones interrumpidas, al final del experimento (la obra de teatro), la situación, siempre la nuestra, aparece y produce en el espectador un efecto de sorpresa. El espectador se ve obligado a dejar esa función pasiva y tomar partido ante la situación al mismo tiempo que el actor lo hace respecto a su papel. Finalmente, los medios que utiliza Brecht con el público consisten en enajenarlo más que emocionarlo, hacerle ver las condiciones en las que vive y afectarle por medio del pensamiento y no de los sentimientos. Y para abrir las mentes al pensamiento, el mejor camino es empezar por hacer reír.

³¹ Ibid. p.303.

³² Ibid.

Así pues, el autor debe tomar consciencia de cuál es su lugar en las relaciones de producción para poder actuar como productor y no obedeciendo a las leyes del aparato. Si un escritor burgués se posiciona a favor de la revolución proletaria, su acción será más útil si se dirige a la clase burguesa a la que pertenece³³. Ayudará al proletariado desde su posición de burgués en el aparato de producción, pero no desde una posición de proletario, pues “la proletarización de un intelectual muy raras veces da lugar a un proletario”³⁴. Cuando más oriente el autor su obra hacia la tarea de intervenir en los medios de producción, más correcta será su tendencia política, y por consecuente más elevada será la calidad de su obra.

La terminología utilizada puede quedarnos un poco lejos, pero se conserva la idea de que el artista debe poner su obra al servicio de la comunidad, debe reflexionar acerca de su posición para poder llevar a cabo una acción útil, que pueda afectar a sus espectadores para que ellos también puedan crear un arte subversivo y así hacer evolucionar la sociedad. Años más tarde, Lucy Lippard también se posiciona a favor de arte que nos lleve por el camino de la reflexión y del cambio, en un mundo en que todos los artistas y ciudadanos deberían sentir una responsabilidad política. Dice Lippard: *“Sin embargo, no puedo negar que también me encanta sentir el estremecimiento del mero placer estético y la sorpresa. Aunque sigo siendo partidaria de que la cultura no nos guíe por el valle de la irreflexión, sino que nos lleve a mover montañas”*³⁵.

b) Movimiento por la democracia cultural

Lucy Lippard nos habla del nombre alternativo de “arte activista”, puesto por Goldbard y Adams³⁶: “el movimiento por la democracia cultural.” Este movimiento nace de la crítica de la homogeneidad cultural dominante, que sirve a pocos pero afecta a todos. Lo que pide ese movimiento es “el derecho a participar y a ser testigo de la mayor diversidad posible de formas de expresión”³⁷. Los procesos de globalización funden las diferencias multiculturales y multirraciales, que constituyen la mayor riqueza de las naciones, y sus posibilidades de entendimiento con las otras. El poder de la cultura en la

³³ MAUBLANC, René; citado en: BENJAMIN, Walter. Ibid. p.308

³⁴ BENJAMIN, Walter. Ibid. p.308

³⁵ LIPPARD, Lucy. *Caballos de Troya: Arte activista y poder*, 1984. En: WALLIS, Brian. WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

³⁶ GOLDBARD, Arlene; ADAMS, Don. “From the Ground Up: Cultural Democracy as a National Movement” *Upfront* 8 (invierno, 1983-1984), p.6.

³⁷ LIPPARD, Lucy. Op.cit.

determinación del modo de vida de las personas ha adquirido un nuevo sentido debido a la profusión de imágenes, información, publicidad que difunden los valores de la cultura social dominante. La democracia cultural promueve un tipo de arte valorado por su condición de intercambio comunicativo, un mundo del arte donde todas las voces puedan ser escuchadas, y donde se relacionen artistas y públicos diferentes, donde las diferencias y el intercambio primen sobre las similitudes.

El arte activista tampoco se ve limitado por los medios artísticos tradicionales, se desarrolla en muchos lugares que no son los del arte oficial: la enseñanza, el cine, la publicación, aun así también se puede desarrollar *dentro* del marco del arte oficial, aunque para algunos esto significará que pierde toda validez política y activista. Para Lippard, es una de sus características. Cuando plantea al Caballo de Troya como la primera obra de arte activista, en su texto de 1984, justifica esta elección por las características de subversión y movilización del Caballo. Es una “obra” que actúa tanto en el exterior como en el interior de la fortaleza, en este caso equiparada a la cultura oficial o al mundo del arte. El espíritu que guía el arte activista es el de la multiplicidad y de la interacción, en ningún caso el de la limitación.

Los artistas activistas producen en general un arte contestatario, que quiere destapar y enfrentarse a situaciones y políticas que desaprueba. Usan muchos medios para poner en evidencia una situación injusta y hacerla visible, documentales, imágenes, humor, metáforas, darle voz a quien no la tenía y hacerla oír. Como hemos podido ver en la parte anterior, esto siempre tiene una dimensión utópica pues pocas veces propone soluciones reales. Lleva a la toma de consciencia de una situación, si ha tenido las cualidades adecuadas, pero no a su resolución. Pero éste es realmente su objetivo, el de un “diálogo recíprocamente estimulante”³⁸, es un arte que se orienta hacia el proceso. Un proceso que se verá constituido por los tradicionales pasos de la creación y organización del el artista, pero sobretudo por las estrategias de comunicación y distribución que le harán llegar al público. Las reuniones, trabajo comunitario, pega de carteles, visionado de documentales, que se hagan antes, mientras o después del evento no harán más que constituir este proceso por el cual el arte se traslada al interior de la vida social, por medio de actividades de largo plazo.

³⁸ Op.cit.

c) El poder del arte

Nicolas Bourriaud nos habla de un sujeto en una sociedad de figurantes, que queda reducido a su condición de consumidor de espacio-tiempo, donde la relación humana queda simbolizada o remplazada por mercancías y logotipos. La división del trabajo y la ultra especialización nos separan cada vez más, mientras nuestras relaciones dejan de ser vividas para ser representaciones espectaculares, remitiéndose a Guy Debord. Aparece entonces el artista, sujeto que habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida, a través del reciclaje de lo cultural y de la reinención de lo cotidiano³⁹. Emerge entonces la posibilidad de un arte relacional, que ya no tiene como objetivo la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, sino que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social⁴⁰. El arte constituye un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas a las vigentes, es un elemento de lo social y es fundador de diálogo. Considerando una esencia humana trans-individual, el arte pone en juego las interacciones humanas, e inventa relaciones entre sujetos, convirtiendo la intersubjetividad en la esencia de la práctica artística⁴¹. La obra de arte es entonces percibida como un objeto relacional, un lugar de negociación entre numerosos remitentes y destinatarios, se despliega en el espacio de la interacción. El arte no siempre actuó respecto a estas relaciones, antes se proponía de establecer la comunicación entre el ser humano y lo divino, poco a poco se ha interesado por las relaciones del ser humano con el mundo que lo rodea. En definitiva, a través de la experiencia estética y de procesos de comunicación, el arte tiene como misión de unir individuos o grupos humanos. Actuando en el terreno de lo cotidiano, será mucho más efectivo y rico que en el terreno de la cultura popular, pues esta solo existe en oposición a la alta cultura y a raíz de ella⁴². Es decir que un ser humano se sentirá mucho mas identificado con el lenguaje simbólico de su entorno cotidiano que con el que comparte con el resto de su país por ejemplo, o de su generación, pues éste se ha constituido solo en base a una oposición general a una alta cultura ya establecida.

³⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p.12

⁴⁰ Ibid, p.13

⁴¹ Ibid, p.23

⁴² Ibid, p.57

Cuando Rancière nos habla de la división de lo sensible⁴³, se refiere a la configuración a priori de las formas de inclusión y exclusión que determinan la participación en lo común. Trata de entender como este orden queda pre-inscrito para definir quien puede tomar parte y quien no, que diferencia ruido y discurso, que podemos ver y que no, quien tiene autoridad y quien no la tiene... Esta división de lo sensible queda basada en la división de espacios, tiempos y formas de actividad, que determinan una cierta competencia o incompetencia respecto a lo común. Las prácticas estéticas, como configuradoras de la experiencia, dan lugar a nuevos modos de sentir e introducen nuevas formas de subjetividad política. El arte llamado contemporáneo tendría para Rancière una cierta tendencia a la iluminación interna, pues las obras de arte de presentan ahora como “puntos” dónde la experiencia se alumbra a ella misma, hay una tendencia hacia un arte cada vez más autónomo⁴⁴. El arte actual ha abandonado la pretensión de representar la experiencia, para entrar en una dimensión más experimental en la que cuerpos, imágenes e ideas se relacionan y a través de estas relaciones emerge la experiencia común.

Lippard retoma la idea de Benjamin cuando habla del poder subversivo del arte. Este poder consiste en conectar la capacidad de ver con la de hacer, y así que otros vean que pueden hacer algo con lo que ven, y así convertir a más consumidores en productores, en lenguaje de Walter Benjamin. Por esta misma lógica, un arte potencialmente poderoso siempre será contestatario⁴⁵, pues se aleja de lo establecido e intenta mostrar algo con un punto de vista diferente. Los artistas deben hacerse cargo del poder potencial del arte y utilizarlo, hablamos del poder del objeto y no del poder del artista conocido en el mundo del arte. En ese ultimo caso, el poder radica en su nombre, que muestra su autoridad en el mundo del arte. Como decíamos antes, el poder del arte tiene que ver con la capacidad de comunicar lo que ve, de hacer visible a otros una situación. Para transmitir ese significado de la forma adecuada, deberá también tener un cierto control sobre los contextos sociales e intelectuales en los que se distribuye e interpreta. Un artista que no sabe conectar su arte con los medios de comunicación y distribución no estará exprimiendo todo el poder de su arte. Por otra parte, aunque el artista ejerza un cierto control sobre el poder de su obra cuando está en sus manos, es difícil mantener

⁴³ RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

⁴⁴ PALMIÉRI, Christine. Entrevista. “Jacques Rancière: Le partage du sensible”. *ETC*, (59), p.34-40.

⁴⁵ LIPPARD, Lucy. *Ibid*.

ese control en la fase post productiva, cuando esta queda en manos de marchantes, museos o nuevos adquiridores particulares. Muchas veces se piensa que los artistas solo pretenden embellecer, observar y reflejar lo que ven a su alrededor, que su intención es la de relatar y no la de profundizar tanto como para provocar un cambio. Para algunos, el poder del arte radica en su supuesta “impotencia”, por funcionar al margen de las presiones sociales. Efectivamente hay algo de verdad en esta idea, sin embargo tiende a fomentar la irresponsabilidad⁴⁶. Como dice al inicio del artículo, ella desearía que todo artista, al igual que cualquier ciudadano, se viera dotado de una responsabilidad política. El poder real, el que puede cambiar algo, se atribuiría tradicionalmente a la cultura dominante, al dinero, al prestigio, a la cobertura mediática.

Nos encontramos frente a una gran variedad de tipos de artistas: el famoso artista de la corriente dominante, el artista desconocido a quien se le niega reconocimiento, el artista de los medios de comunicación que difunde su obra a gran escala, el artista militante invisible o el artista popular, que solo afecta a sus vecinos o a un entorno muy reducido... Cual es el más poderoso?

IV. Características del Arte Activista

a) Precedentes y Cultura Popular

El arte activista que se desarrolla en la actualidad, es para Lucy Lippard⁴⁷ el fruto de la confluencia de tres grupos diferenciados de artistas que confluyeron en los ochenta en un momento de duro conservadurismo, crisis económica, y temor ante la posibilidad de una tercera guerra mundial. Estos tres grupos se resumirían al de los artistas de la comunidad del arte oficial, al de los progresistas, que trabajan dentro y fuera del mundo oficial y finalmente a los que trabajaban fundamentalmente fuera del mundo del arte. En los lugares donde, además de confluir esta gran variedad de artistas, se ha consolidado una consciencia política, se dispone de un amplio escenario artístico y se comparte una experiencia urbana, se podrá abrir un camino este tipo de arte, el activista. La diferencia que habrá entre el artista político y el artista activista es que, mientras el artista político

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid. p.350.

ejerce un juicio de valor y tiende a preocuparse socialmente, por una elección que ha hecho a nivel personal, el segundo actúa socialmente, en su contexto, con su público⁴⁸.

Las décadas de los setenta y ochenta fueron preparando el arte activista de los noventa, se fueron multiplicando los artistas que trabajaban fuera del mundo del arte oficial, los que huían o los que eran rechazados por éste, y muchos de estos empezaron a trabajar con grupos feministas o grupos contestatarios⁴⁹. Al trabajar en grupo, se llevaban a cabo actividades como la pintura de murales en distintos barrios, actividades de tipo más educativo o por lo menos colectivo. El arte se fue relacionando con otros mundos, como el de la música, la danza, el teatro, la filosofía, la política. Hasta entonces, los artistas se veían obligados a elegir y definir rígidamente un medio y una función, siguiendo el formalismo de Greenberg, que otorgaba la calidad de un medio su calidad a lo cerca que estuviera de sus características definitorias⁵⁰.

Para Lippard, el arte activista de hoy (1984) estaría más cerca de una reacción ante el exceso de formalismo que acompañó al arte minimalista y conceptual que de la izquierda revolucionaria y contestataria. La visión estricta y simplista del arte de los años sesenta, produjo una serie de estilos tajantes y poco comunicativos, contra los cuales los artistas de rebelaron a posteriori.

Paralelamente, con la aparición del body art y de las performances e instalaciones, las artes plásticas se fueron combinando con otras técnicas artísticas, y las distinciones entre ellas fueron perdiendo notoriedad. Estos nuevos lenguajes artísticos, unidos a la tradición de arte comunitario, abrieron nuevos horizontes para las acciones colectivas.

Fue naciendo una llamada “contra-cultura”, que se fue consolidando y plasmando en un mundo del arte alternativo en los años setenta: galerías cooperativas, pequeñas imprentas, montajes teatrales o de danza callejeros, compañías de video y cine independiente, exposiciones y publicaciones dirigidas por artistas etc.

Estos movimientos también constituyeron una moda, en 1971-1972, artistas que habían participado activamente en las protestas contra la guerra ya habían vuelto a la corriente artística principal, como si la movilización fuera una simple experiencia. En el caso de estos artistas, nos podemos preguntar acerca de la efectividad de su arte. El movimiento, después de las protestas contra la guerra, que recuperó este afán de politización y protesta, fue el movimiento feminista. El arte feminista incorporó los elementos

⁴⁸ Ibid,

⁴⁹ Art Worker's Coalition; Artists Meeting for Cultural Change; Cityarts Workshop etc

⁵⁰ LIPPARD, Lucy. Op.cit. p.352

autobiográficos y de toma de consciencia a la idea de “arte político”, y ese camino de revueltas estudiantiles y feministas, profundamente ligadas a la experiencia personal, llevó al lema aun vigente de “Lo político es personal”⁵¹. En 1975, nació el AMCC, *Artists Meeting for Cultural Change*, para protestar contra la oferta del segundo centenario de Whitney Museum. El AMCC se convirtió en un enorme grupo de discusión más que de acción, acerca de la función social de la cultura y de quienes la controlan. Dos años después de su creación, el grupo cayó a causa de querellas internas. Sus veranos, junto con los veteranos del movimiento feminista formaron un nuevo colectivo multi-generacional: Political Art Documentation / Distribution. Volvemos al tema que tratábamos antes del poder del arte, quien detiene un arte poderoso y está en medida de difundirlo como pretende tiene en sus manos un gran poder de subversión. La generación más veterana se juntaba con una generación más joven, inmersa en la cultura pop y punk. La cultura punk fue importada por la clase obrera británica y adoptada por una clase media americana que sentía una necesidad de cambio social, siempre con una clara orientación izquierdista. En aquel mismo momento, la cultura de masas estaba fundiéndose con la cultura oficial. Esta cultura popular se fue constituyendo como el lenguaje de la mayoría, a través de la publicidad, del rock, del rap, los cómics y la moda, que se infiltraron en el mundo del arte. Los jóvenes artistas, ambiciosos pero frustrados al encontrarse con un mundo del arte estrecho y elitista, crecieron ensanchando el mundo del arte oficial fundiéndolo con esa cultura popular, de orientación izquierdista activista.

La era de Reagan y de sus políticas volvieron a traer al primer plano temas como la violencia, el miedo y la alienación. Se fueron haciendo más numerosos los artistas que empezaron a trabajar en la calle o en el metro, influenciados por grafitteros, activistas, las culturas y músicas negra e hispana; y fueron desarrollando un arte sub-cultural, híbrido⁵². En esta clase media de cultura izquierdista de Nueva York, se fueron infiltrando fenómenos como el aburguesamiento del arte, en Nueva York “sohoización”, que trataremos en el capítulo siguiente, cuando veremos las dificultades y los límites con los que se topa el arte activista. Muy atado a las prácticas callejeras y comunitarias, el arte activista refleja más la experiencia colectiva que la experiencia personal del artista, pero otra posibilidad es usar historias personales para ilustrar una situación más amplia. Pensamos ahora en la obra de Krzysztof Wodiczko, que elabora proyecciones

⁵¹ Lema creado por Carol Hanish en las manifestaciones feministas de los años sesenta

⁵² LIPPARD, Lucy. Op.cit. p.358.

sobre edificios oficiales o simbólicos acompañadas de relatos personales para denunciar situaciones de injusticia social, política etc.



Krzysztof Wodiczko. Proyección en Tijuana. Centro Cultural de Tijuana, Méjico. 23-24 de febrero, 2001.

b) Participación: el cuerpo involucrado

Volvamos a las palabras de Walter Benjamin cuando nos decía que la misión del autor – o artista- era la de transformar a los consumidores en productores. Bien, el arte activista transforma el espectador en participante. Rompe la tradicional relación artista-espectador y los vuelve al mismo plano. Claire Bishop habla de arte de participación, *participatory art*⁵³, para referirse a las prácticas artísticas ligadas a cuestiones sociales, ligadas al arte comunitario y de diálogo, al arte colaborativo, al arte contextual, el arte experimental... Destaca este término por referirse a este cambio en la relación artista-público, antes de interacción y ahora de participación conjunta, y por evitar hablar de *art engagé*, que se puede referir a una multitud de otras prácticas artísticas. Bishop nos habla de la evolución del arte comunitario, que estuvo hasta los primeros noventa recluido en las periferias del mundo del arte, pero se encuentra ahora en una posición muy distinta. Aunque comercialmente estas prácticas no hayan destacado tanto, se han multiplicado en el mundo entero, acompañando una creciente preocupación social. Se puede decir que constituyen hoy un género propio y van ganando un lugar en el mundo de las bienales y exposiciones del mundo del arte público.

⁵³ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012.

Hablemos ahora de la situación del artista. El siglo XX ha visto nacer un proceso de pensamiento anti dogmático, que evolucionando hacia la posmodernidad, ha ido desmontando mitificaciones y estériles esquemas ya caducados. Las discusiones entorno a la lengua y la semiótica, a la fragmentación del ser humano y de su plena autoconsciencia, nos llevan por un camino que deja de lado cualquier posibilidad de unidad y de unicidad. La multiculturalidad, los *mass media* y la globalización acentúan este proceso, todo es fragmentario, todo se relaciona, todo es relativo. Las barreras entre géneros artísticos se difuminan, y el autor adquiere una posición de *productor de situaciones*⁵⁴, la obra se concibe de forma autónoma, independiente de su autor, muchas veces como un proceso a largo plazo. La audiencia, antes reducida a su calidad de observadora, se ve ahora en una posición de participante. Una vez se reduce el egocentrismo artístico, sin renunciar a la calidad de la representación, se activa un movimiento comunitario, participativo e inclusivo que debe llegar a ser autónomo⁵⁵.

Volvamos un momento a las prácticas artísticas que entre 1960 y 1980, consolidaron géneros como el body art o la performance. En 1963, fue fundado el movimiento artístico *Fluxus*, el nombre flux teniendo como connotación la purga de fluidos. El significado de esta purga⁵⁶ es el de una purga de la enfermedad burguesa, de una cultura intelectualizada, profesionalizada y comercializada, y en el campo artístico, una purga del arte muerto, imitativo, matemático, artificial y abstracto. Los “eventos” de Fluxus, para diferenciarse de otras performances o happenings, influenciados por los anteriores movimientos Dada, Futurismo y Surrealismo se rebelan contra el mercado del arte, elitista e institucionalizado. El objetivo es unir bajo forma de acción una protesta social, cultural y política. En esos casos, el *performador* siempre era el artista, dándole importancia a la inmediatez y la fisicidad del cuerpo del artista. Pensamos ahora en Marina Abramovic y en una tradición artística, que viene de los debates entorno al cuerpo, a su poder simbólico y la sexualidad, que usa la transgresión del cuerpo como medio artístico. El *cuerpo* del que hablamos ahora es un cuerpo colectivo, representando a un grupo social⁵⁷, y no el del artista. Se empiezan a poner en práctica performances en las cuales los actores son no-profesionales, pero son contratados o se

⁵⁴ Ibid, p.2

⁵⁵ MIJO, Miquel; en: *Politizaciones del malestar: derecho a la angustia: el arte y los procesos creativos como instrumentos para canalizar el malestar*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2017. p.20.

⁵⁶ *Manifiesto Fluxus*. George MACIUNAS. 1963

⁵⁷ BISHOP, Claire. Op.cit. p.219

comprometen a llevar a cabo una acción, dirigida por el artista, en un cierto lugar a una cierta hora. Si se trata de hablar de una experiencia colectiva, la gente contratada normalmente se puede identificar con esta historia colectiva y tiene que hacer un papel en el que se representa.

Centrándonos en el tema del cuerpo, debemos mencionar las reflexiones entorno a la idea de simulacro que fueron desarrolladas por pensadores franceses como Lyotard, Baudrillard o Foucault. La escuela estructuralista había determinado la cultura como un conjunto de estructuras entre las cuales se teje el significado por una serie de prácticas, creencias y actividades. La llamada escuela post-estructuralista, determinó que el individuo vive subvirtiendo, utilizando, apropiándose y reutilizando estos signos, cargados de significados diferentes según la cultura. Después de los años sesenta y de las primeras prácticas artísticas entorno al cuerpo, nos encontraremos en los años posteriores con nuevas prácticas artísticas: el simulacro y el apropiacionismo. En una sociedad dominada por las imágenes y las mitologías, nos encontramos constantemente confrontados a apariencias. Estas apariencias son los criterios a través de los cuales se valora: la vestimenta, la estatura física, el blancor de los dientes, la marca de un producto, el código que sirve para expresar una información... todo es apariencia. En una sociedad posmoderna, ya no priman temas como la unicidad, la novedad, se han abandonado muchos de los pensamientos positivistas que iban ligados a una visión unitaria y lineal de la historia y de la evolución. Habiendo entendido que lo completamente novedoso no existe, que utilizamos estructuras de significado que vamos completando o vaciando, los artistas posmodernos irán en busca del simulacro y del apropiacionismo. Simulacro al utilizar apariencias y referencias para construir una representación desvinculada de su significado, Apropiacionismo al vaciar un signo de su significado y darle otro al situarlo en un contexto completamente distinto. Estas tendencias artísticas también tienen una fuerte relación con el cuerpo del artista, que éste manipula, utiliza y reutiliza dándole apariencias y significados distintos.

Al trasladar la acción artista del cuerpo del artista al cuerpo colectivo, pasamos de reflexiones de ámbito personal, corporal, sexual (mutilaciones, masturbaciones, desnudos, heridas y golpes...), a un significado de ámbito político-social⁵⁸.

⁵⁸ Op.cit, p.237.

La clave del impacto estético y social de la llamada *delegated performance* sigue perteneciendo en realidad, para Klossowski, a la tensión de la dialéctica voyeur-voyant, y al terreno de las perversiones sexuales de las que hablaba el Marqués de Sade, que van en contra de cualquier norma o estructura⁵⁹. Los espacios de la *delegated performance* ofrecen unas condiciones espacio-temporales donde se suspenden las normas, provocando un perverso placer y una dialéctica de miradas e intercambios.

c) Un Arte del Contexto

El término de arte contextual aparece en 1976 en el manifiesto del artista polaco Jan Swidzinski: *El arte como arte contextual*. Hemos sido acostumbrados a ver el arte bajo forma de pintura, escultura, objeto, y sobre todo a verlo en determinados espacios designados para ello, galería de arte o museo. Este perímetro sagrado del arte y de su mediación cultural interesará cada vez menos a algunos artistas. Estos tratarán de traer su arte a la calle y al espacio público para hablar de temas ligados a la realidad, y sacar esta misma realidad a la luz, en su estado más bruto y natural. Paul Ardenne los cualifica⁶⁰ de herederos del realismo de Gustave Courbet a la hora de hacer un arte que tiene que ver con lo cotidiano y lo real. Estos artistas producen un arte ligado a su contexto, arte de intervención y arte activista en el espacio público, arte ligado a proyectos urbanos y urbanísticos, por norma general un arte de participación e intervención, siempre ligado al contexto en el que produce. La misión del arte contextual se acerca más a un proceso de presentación que de representación⁶¹, pues son prácticas propuestas en un cierto espacio-tiempo que pretenden hacer valer el potencial crítico y estético de la misma obra, a la hora de tratar un tema que la pone en relación directamente con la realidad. El principio sobre el cual se basa este arte contextual es para Paul Ardenne la anexión de la realidad. La realidad es la materia prima con la que trabajan estos movimientos artísticos participativos. Hablábamos de una herencia del realismo pictórico, que se refleja a la hora de tratar temas cotidianos y poner el contexto en el primer plano.

En segundo lugar, la experiencia es la norma para que este arte tenga sentido. La experiencia de una performance, la participación en un proyecto artístico colectivo,

⁵⁹ Op.cit, p.237.

⁶⁰ ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002. p.10.

⁶¹ Ibid. p.13.

activan un proceso que se extiende. No se trata de inventar una obra puntual que solo exista en un tiempo y espacio limitados. Así pues la presencia y la reivindicación de esta adquieren ellas también importancia, pues representan la participación en el proceso artístico.

Finalmente, el arte contextual se suele desarrollar en el espacio público, se usan el urbanismo, el paisaje, los edificios, para inscribir la obra en su contexto y relacionarla con el tema que está tratando. Las condiciones de presentación de la obra han cambiado, no hay un tiempo y lugar definidos para presentarla, y esta se puede extender tanto sobre el tiempo (aun siendo efímera), como sobre el espacio. Así pues, se puede realizar tantas veces y en tantos lugares como lo desee el artista.

d) Dificultades del arte activista

Cuando Slavoj Zizek⁶² habla de los movimientos de resistencia y de Occupy Wall Street, dónde él mismo fue a hablar y entablar debates y conversaciones, defiende a los que son llamados *soñadores*, pues los verdaderos soñadores son para él los que piensan que nada va a cambiar nunca. El momento que se presencia es el momento de autodestrucción del sistema, que no se sostiene. En China cuando se prohíben en 2011 películas o novelas que hablen de realidades alternativas o viajes en el tiempo, demuestra para Zizek que el gobierno chino necesita prohibir que la gente sueñe para seguir en control. Nuestra capacidad de soñar en alternativas distintas en nuestra sociedades occidentales ha sido tan oprimida que no hace falta la prohibición. Nuestra imaginación está digamos acostumbrada a jugar dentro de las normas sin ni siquiera darse cuenta. Usa un viejo chiste de tiempos comunistas para hacer una analogía de la situación que vivimos ahora. Pensamos que tenemos todas las libertades, porque lo que nos falta es el lenguaje para articular nuestra no-libertad. Esto nos remite a proponer alternativas y visiones distintas, pero que no estén sujetas al control de la norma, de lo oficial, allí está la dificultad, darse cuenta cuando estamos usando el mismo lenguaje de siempre, uno que no nos permite proponer nada distinto.

Otra dificultad que presenta Zizek es el peligro de “enamorarse de sí mismos”⁶³. No hay que caer en la ilusión que nos propone el momento de utopía y entusiasmo, lo que

⁶² ZIZEK, Slavoj. *Don't fall in love with yourselves*; en: WEIBEL, Peter: *Global Activism, Art and Conflict in the 21st Century*. Karlsruhe: SKM; Cambridge, MA; London: MIT Press, 2014.

⁶³ Ibid.

importa es lo que haremos al día siguiente con esa experiencia. Zizek nos pone en guardia ante el peligro de recordar un día esos días de insurrección con nostalgia, con un: “Oh, we were young and it was beautiful”⁶⁴. Efectivamente sabemos lo que no queremos, pero qué queremos? Qué proponemos? Hay un largo camino delante como para caer en nostalgias idolátricas. En el speech que pronuncia en Zuccotti Park, pide a los participantes que no tengan miedo de querer lo que realmente desean, y quiere hacerles entender que tienen derecho a pensar y proponer alternativas. Finalmente compara la comunidad de Occupy Wall Street al Espíritu Santo, como comunidad de creyentes, unidos por su amor los unos por los otros, que disponen de su propia libertad y responsabilidad.

Los centros dinámicos donde la convivencia de distintas economías y etnias hacía que la creatividad artística floreciera se vieron en un cierto momento amenazados por fenómenos de aburguesamiento. De la misma manera que la cultura popular se fue asentando en la cultura oficial, mundo del arte oficial empezó a interesarse por un arte inicialmente de protesta político-social. En Nueva York, fueron el East Village y el Lower East Village que se vieron afectados por este procedimiento de “sohoización”.

Una parte de la crítica considera que el arte de vocación política o social se vuelve inútil en el momento en el que es asimilado por el museos e instituciones del mundo del arte convencional⁶⁵, Lippard desaprueba argumentando “a menudo es bastante más eficaz cuando opera en el interior de la propia fortaleza del poder al que critica”⁶⁶. Que el arte pueda operar en distintos niveles, es decir dentro y fuera del arte oficial, e incidir sobre públicos distintos de manera diferente dependerá de la sofisticación del artista. Dicho eso, hay que tomar en cuenta la dificultad que tiene transmitir un mensaje que, lleno de sentido para un público, puede parecer simple y estereotipado para otro. Hay que conocer al público y a la comunidad para hacer un arte que pueda llevar su mensaje y con el cual pueda reivindicar sus demandas o su identidad.

Otra crítica que se le hace al arte activista es decir que el arte no sirve para cambiar nada, y sería de ilusos pretenden llegar a un cambio social por medio del arte. Esta vez, Lippard argumenta que “los artistas activistas no son tan ingenuos como su críticos”⁶⁷. Efectivamente, la mayoría de artistas es consciente de que llegar a cambiar el mundo

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ LIPPARD, Lucy. *Caballos de Troya: Arte Activista y poder*, 1983; en: WEIBEL, Peter: *Global Activism, Art and Conflict in the 21st Century*. Karlsruhe: SKM; Cambridge, MA; London: MIT Press, 2014.

⁶⁶ Ibid. p.347

⁶⁷ Ibid. p.346

con su obra, sería una ilusión. Solos no pueden cambiar el mundo, pero pueden participar a un proceso e involucrar a más participantes.

En una era como la nuestra, en la que las imágenes y las técnicas de reproducción invaden nuestro cotidiano, hemos creado una dependencia por ellas, y eso nos ha llevado a lo que Lippard denomina la *mediatización del arte*. Son muchos los activistas o populistas que consideran que las técnicas de la cultura de masa serán las que permitirán hacer llegar su mensaje al mayor número de gente, a través de la seducción de las imágenes, desligadas de su significado. Por una parte, los reportajes fotográficos, cómics, libros ilustrados han vuelto a ganar presencia gracias a su uso como herramienta para el activismo. Por otra parte, la industria cinematográfica, las revistas más tiradas o los anuncios nos muestran artistas consagrados al *estilo* de los medios de comunicación, asumiendo su hipocresía y sus mensajes subliminales. Finalmente la tendencia más izquierdista usará también los medios de comunicación y difusión para hacer su “canibalismo” de imágenes halladas, apropiándose las para darles un significado distinto, chocante. Los artistas activistas entonces pocas veces trabajan con su propia experiencia, más bien con una experiencia colectiva, con la cultura popular y el lenguaje simbólico compartido.

Manuel Delgado hace una dura crítica del arte activista actual, utiliza el término “artivismo”, ya acuñado como esa mezcla entre arte y activismo político. Firmemente convencido de que el arte transformador solo tiene lugar fuera de las instituciones, los museos y centros culturales podrían llegar a anular cualquier obra concebida como de protesta. Para él, el arte ha dejado de estar al servicio de la revolución, se ha desprendido de sus nexos con los partidos de izquierda y actúa por su cuenta, sin objetivo. Coge como pretexto una causa política y pone la lucha al servicio del arte, no se pone al servicio de una causa, no propone una sociedad distinta. Para Delgado, el “artivismo” tiene como único objetivo de sacudir y exhibir, no lleva a una toma de consciencia ni a una transformación. Liga el “artivismo” a la gentrificación, y a un fenómeno que, estetizando la lucha social convierte algunas ciudades o barrios en parques temáticos de la pobreza. Uno de los casos de estudio de este trabajo será el Movimiento 15M, que Delgado cualifica de “superproducción del *artivismo*”⁶⁸.

⁶⁸ DELGADO, Manuel. “El problema del artivismo es que busca hacer un mundo más chachi”. [consulta: 04-03-18] Disponible en: <http://revistadistopia.com/manuel-delgado/>

El arte activista se ve criticado por los dos categorías entre las que se mueve, la de arte y la de la protesta social, es la dificultad de mantenerse a caballo entre dos sectores que requieren criterios de juicio distintos. Por una parte el peligro se encuentra en desnudar el arte activista de cualquier protesta real e utilizarlo para fines estrictamente estéticos; por la otra llevar a cabo propuestas que carecen de calidad artística y se centran solo en la protesta político-social. Finalmente, el tercer riesgo es el de faltar de creatividad, de imaginación, o bien de consciencia y rigurosidad política, y proponer soluciones que no se salen de la dialéctica ya establecida. La complejidad de la posición que ocupa el artista activista, dentro y fuera del mundo del arte oficial, entre arte y activismo, le permite no ser absorbido, pues no pertenece propiamente a ninguno de estos mundos pero los afecta a todos.

V. Manifestaciones de Arte Activista entre 1990 y 2010

Hemos desarrollado anteriormente la idea del arte activista como agente de cambio socio-político, permitiendo en una situación de malestar o injusticia abrir un espacio a la creatividad artística y a la utopía para proponer nuevas ideas y intentar producir nuevas subjetividades. La dificultad se encuentra en no perder ni calidad artística ni calidad política, ni ser invalidado por acabar actuando dentro del arte oficial. A continuación nos centraremos en los conflictos que hemos tomado por centro de interés en nuestros años de estudio, para tener una idea general del panorama del arte activista antes de centrarnos en los casos de estudio. En esta parte trataremos de dar algunas pinceladas contextuales para poder introducir las situaciones artísticas que se presentan, pero debemos recordar que los conflictos en sí no son objetivo de estudio, pero sí no interesan en su condición de posibilitar la creatividad artística.

a) El modelo de contra-cumbre

En Reino Unido en los primeros años de la década de los 90, se hacen frecuentes las protestas en la calle, en el primer país europeo donde se implanta un sistema de privatización e incentivos para las grandes empresas al mismo tiempo que se aplican recortes sociales y políticas de austeridad⁶⁹. La oposición a estas políticas de austeridad,

⁶⁹ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit. p.20.

que se harán muy frecuentes después de la crisis del 2008, ha tenido su continuidad en Inglaterra desde el *thatcherismo*, siempre acompañada de la represión policial. En Reino Unido nacerán dos movimientos que tendrán gran repercusión posterior: el movimiento anti carreteras inglés floreciendo alrededor de la calle *okupada* de Claremont Road, para impedir la construcción de una autopista, y el movimiento *Reclaim the Streets*, que organizaba *raves* ilegales en plena calle, suspendiendo toda actividad comercial normal y generando durante unas horas una burbuja espacio-temporal.

En 1994, nos encontramos con los Tute Bianche⁷⁰, un grupo vinculado a algunos centros sociales okupados del norte de Italia, de ideológicas de ascendencia marxista. Visten con un mono blanco, haciendo referencia al mono azul del obrero, pero aquí símbolo de la explotación y exclusión propias del capitalismo pos-fordista. El color blanco también hace referencia a hacer visibles a aquellos que resultan invisibles al sistema, como fantasmas, parados, migrantes y otros en situación precaria. A partir del año 2000, empiezan a aparecer en manifestaciones. Su modo de actuación es peculiar, avanzan en bloque buscando la colisión con los agentes antidisturbios, cubiertos por escudos y protecciones auto-fabricados con materiales de reciclaje. Los Tute Bianche abandonaron el traje blanco y cambiaron de nombre en 2001 para pasar a denominarse “Disobbedienti”.

Esta forma de actuar en bloque colectivamente recuerda a *Nexus*, de Lucy Orta, obra para la cual la artista diseñó una serie de trajes unidos entre ellos en una forma reticular, que unían a los individuos en esta red al vestirlos⁷¹.



Lucy Orta. *Nexus*

⁷⁰ Op.cit, p.154

⁷¹ Op.cit, p.157

Hablábamos al principio del estudio del modelo de contra-cumbre que quedó inaugurado en Seattle en 1999 durante las protestas contra al WTO. Este esquema se repitió en diversas ocasiones, utilizando muchas veces el modo de actuación del bloque rosa. El denominado “Pink Block”⁷², que se consideraba heredero del movimiento *Reclaim the streets*, elabora un juego de confrontación basado sobre la música, el baile, el disfraz y la frivolidad. Rosie Nobbs fue a quien se le ocurrió la idea, y cuando esta es acusada de actos de terrorismo, lleva más al extremo la frivolidad y la extravagancia, que constituyen sus dos armas más poderosas. La idea es la de la burla de la policía, de la opresión, el desafío a la autoridad, recibéndola en Carnaval cuando esta se prepara a la confrontación. En Praga en el 2000, el “bloque rosa” logra atravesar el cordón policial y dos de sus miembros llegan hasta el centro de convenciones donde se reunían el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial.

En el verano de 2001, se organiza otra contra-cumbre en Génova, para protestar contra una reunión del G8⁷³. Nos encontramos bajo el gobierno de Silvio Berlusconi, y la represión policial que se aplica es absolutamente desmedida. En 20 de julio de 2001, los carabinieri disparan un tiro a la cabeza de un joven que les amenazaba con un extintor y acto seguido lo atropellan⁷⁴. La muerte del joven Carlo Giuliani, que será vivida como un asesinato, se convertirá en el símbolo de la represión y de la violencia aplicados por un estado y una policía desprovistos de humanidad. Se generaron muchísimas reacciones pero las violencias no cesaron. El día siguiente de la muerte de Giuliani, la policía entrará por la fuerza en el espacio cedido al *Genova Social Forum*, que coordinaba los colectivos implicados en las manifestaciones. Otra vez fue de una violencia y un sadismo extremos. Los agentes de las fuerzas de seguridad de estado también entran el edificio reservado a los periodistas acreditados y se llevan imágenes y prueban del asesinato de Giuliani.

Esta situación provocará una explosión de expresiones personales y colectivas, sobretudo en las redes, donde la información circula rápidamente y escapando a la censura. La primera imagen que apareció en internet era un fotomontaje, que remarcaba la culpa del gobierno italiano.

⁷² Op.cit, p.159

⁷³ Op.cit, p.169

⁷⁴ Op.cit, p.172



Parque nombrado en honor a Carlo Giuliani en el barrio Kreuzberg de Berlín.

b) Act UP

ACT UP nació en 1987, formado por la comunidad LGBT en Nueva York. Act UP, iniciales de AIDS Coalition to Unleash Power, es un grupo de acción que se pone como objetivo el de mejorar la calidad de vida de la gente portadora del virus del Sida, en temas de legislación, investigación médica y por medio de otras políticas y campañas.

La creación del poster Silence=Death con un triángulo rosa (usado en campos de concentración para marcar a los homosexuales), le dio la difusión mediática que requería. El modo de acción de Act UP es la manifestación y actuación pública, a menudo acompañado de *performances*, y una amplia gama de posters, panfletos, pegatinas, camisetas, logos etc. El objetivo de Act UP era levantar el tabú y poner fin al silencio y a la vergüenza que pesaban sobre el tema del Sida. Dar a conocer el virus y sus estragos, para tomar consciencia y actuar para mejorar la calidad de vida de los afectados y erradicar al máximo la enfermedad.

Nos interesa en Act UP la importancia del impacto visual, la voluntad de hacerse ver y escuchar, que se consigue gracias a medios artísticos y participativos que configuran experiencias productoras de nuevas subjetividades.

El 1 de diciembre de 1993, la branca parisina del movimiento recubrió el Obelisco de la Concorde de París con un preservativo rosa gigante.



Place de la Concorde. París. 1993.

c) Primavera Árabe

Uno de los contextos de insurrección popular que más nos interesa es el que se desarrolló durante la ahora denominada “Primavera Árabe”, que se extendió desde Túnez a la casi totalidad de los estados árabes, en mayor o menor grado, durante más de dos años. Aunque nuestro campo de estudio sea el campo artístico, trataremos de acercarnos un poco al conflicto y a la situación en algunas ciudades en particular, para poder estudiar la producción artística que se creó en este contexto de insurrección. Nos concentraremos sobretodo sobre la Plaza Tahrir que fue la primera ocupación pública masiva, que desencadenó todas las que se produjeron en el resto del mundo en los años siguientes.

Estos estados del mundo árabe, pese a tener algunos regímenes republicanos, son en la práctica regímenes autoritarios y oligárquicos, el estado y las fuerzas policiales son corruptos, los jefes de estado llevan muchos años al poder, abusan de éste y se acomodan en el nepotismo. Las reivindicaciones son de orden similar en todos estos países, se protesta contra la corrupción del estado, los abusos de éste y de sus fuerzas policiales, contra injusticias de orden social, laboral, el alto coste de los bienes de primera necesidad y la falta de libertad de expresión y de democracia. Estas protestas

son manifestaciones pacíficas en su inicio, huelgas y ocupaciones del espacio público, pero derivan en destrucción de símbolos de poder y edificios oficiales, mobiliario urbano y enfrentamientos con la policía. La represión durante esos meses o semanas de insurrección siempre es extremadamente violenta, a nivel humano y también judicial, hablamos de centenares de muertos y miles de detenciones y condenas.

La fecha retenida como el inicio de este movimiento es el 17 de diciembre de 2010 en Sidi Bouzid, Túnez, con la insurrección popular que duró hasta finales de febrero del año siguiente y llevó al Presidente Ben Ali a huir y dejar el poder, después de casi 25 años al mando del país. En Egipto el 25 de enero de 2011, se desencadena una revuelta similar, motivada por la anterior, que culmina con la dimisión del Presidente Hosni Mubarak poco más de dos semanas más tarde. La manifestación del 25 de enero fue principalmente organizada por el “Movimiento por la juventud del 6 de abril”. El 25 de enero, día que escogió el movimiento, es fiesta nacional, llamada “día de la policía” porque conmemora la insurrección de la policía egipcia que llevó a los ingleses a dejar el país. Casi 50 años más tarde, es contra esta policía, ahora corrupta y arbitraria, que se protesta. Nos detendremos en la Plaza Tahrir⁷⁵ del Cairo, que después de la manifestación multitudinaria del 25 de enero, fue el objetivo de las ocupaciones y manifestaciones de los 18 días que duró la revuelta. Acudieron más de 15 000 personas ese primer día, la información se difunde por las redes sociales, las revueltas se multiplican y el conjunto de la población se organiza en las diferentes ciudades cuando toma consciencia de su fuerza. Las medidas de represión del gobierno, de la policía y del ejército son de una violencia extrema, centenares de manifestantes son matados brutalmente (tiros por balas reales, atropellamientos...), y miles son heridos, detenidos, torturados. Los medios de comunicación, compañías de teléfono, e incluso Internet se ven bajo control del estado y suspendidos el 26 de enero. Los ocupantes de la plaza Tahrir establecerán allí un espacio utópico que se convertirá en el símbolo de las ocupaciones públicas que se desencadenarán posteriormente. Lleva el nombre de Comuna o República de Tahrir, y será el nido de una sociedad efímera y utópica, donde la comunidad se organizará de forma solidaria, poniendo énfasis en valores de humanidad y hermandad. Se construyó un Egipto en miniatura en el cual todos los tenían su lugar y su libertad, y donde reinaba una atmósfera pacífica, de entusiasta esperanza, donde la rabia se estaba canalizando para crear un mundo mejor. Los

⁷⁵ Libération. *Place Tahrir, Poumon de la Révolution*. 13/02/2011. [consulta: 27-04-18] Disponible en: http://www.liberation.fr/planete/2011/02/13/place-tahrir-poumon-de-la-revolution_714581

primeros días de revuelta son particularmente violentos, se incendia la sede del PND, el partido al poder, y a partir de las 16h, cuando suena el toque de queda , la policía sale a la calle a pegar tiros de plomo a los manifestantes. Por otra parte, el espacio de la plaza se organiza, se instalan tiendas de campañas, espacios comunes, televisores, colectas y distribución de agua y comida para los resistentes de la plaza. El objetivo de los manifestantes ya es claro, no pararan hasta echar a Moubarak del poder. Las revueltas en todo el país han crecido, y estos pulmones de esperanza y vida comunitaria abren nuevas posibilidades, creer en otra salida, otra gestión, otro sistema. El día 1 de febrero, son entre uno y dos millones protestando en todo el país, las concentraciones en Tahrir crecen, Moubarak anuncia que no se presentara a la siguientes elecciones, los enfrentamientos entre los dos bandos de civiles, a favor o en contra del régimen, también crecen. Aun así, la vitalidad de la Plaza Tahrir se mantuvo durante 18 días y se consiguieron manejar las tensiones en la misma plaza para evitar incidentes. Oula y Ahmed, dos manifestantes que llevaban diez días ocupando la plaza, hasta decidieron casarse allí, en el lugar que se ha convertido en el símbolo del renacimiento de su nación. Acerquémonos ahora a los asentamientos de la Plaza Tahrir y la parte de creatividad artística que se desarrolla allí, lo usaremos como ejemplo y precedente para El Movimiento 15M y la Acampada de Sol, entre otras, que será uno de nuestros casos de estudio.



Fotografía del 11 de febrero de la Plaza Tahrir, después de que Moubarak anunciara su dimisión⁷⁶

La ciudad en miniatura que se construyó venia equipada por los servicios requeridos e instalados por los ocupantes. La BBC elaboró un mapa interactivo:

Los espacios que más no interesan son el “Artwork”, y en segundo plano el “Newspaper Wall” y los “Bloggers”.

⁷⁶ Libération. *Place Tahrir, Poumon de la Révolution*. 13/02/2011. [consulta:24-04-18] Disponible en: http://www.liberation.fr/planete/2011/02/13/place-tahrir-poumon-de-la-revolution_714581



Mapa interactivo de la Plaza Tahrir elaborado por la BBC⁷⁷

El primero servirá a la expresión artística que los participantes a la protesta, las manualidades más comunes son carteles y pancartas, aunque también se encuentran decenas de murales pintados e instalaciones o esculturas efímeras. Estas últimas se ven construidas a lo largo de los días por diferentes personas, se remplazan piezas cuando se deterioran, es un arte hecho para servir y ser completado a lo largo de los días por todo el que pase por allí y quiera participar. Otro tipo de creación artística muy recurrente son pequeñas obras de teatro, canciones y danzas, documentales de tono político etc. Así pues, el arte que se realizó durante los 18 días de ocupación de la plaza Tahrir se acercó más a un tipo de arte efímero y de protesta.

Después de la caída del régimen dictatorial de Moubarak, los grafitis relatando la historia de esos días de revolución se multiplicaron a los alrededores de la Plaza y en toda la capital. Durante todo el año que siguió la liberación, las conmemoraciones de los mártires de Tahrir o de símbolos de la cultura egipcia o grafitis invadieron las paredes del Cairo. Por fin un país que venía de 40 años de régimen dictatorial había conseguido darle un giro a su historia, y ese era el momento para relatar su historia de represión y hacer uso de su libertad de expresión. Las paredes de la ciudad se volvieron el libro abierto donde leer los testimonios históricos y emocionales de los que habían vivido esos días de liberación, pero también la violencia y la represión que habían sufrido durante los años de régimen y finalmente para conseguir derrotarlo.

⁷⁷[consulta: 27-04-18] Disponible en: <http://www.bbc.co.uk/news/world-12434787>



Mohamed Fahmy. *Tank vs Bike*. El Cairo. Calle Mohamed Mahmoud



Graffitis en Tahrir⁷⁸

La AUC (American University of Cairo) organizó un movimiento estudiantil para la conservación de esos murales⁷⁹, y diversas asociaciones se movilizaron, principalmente jóvenes estudiantes, cuando poco más de un año más tarde de ese febrero de 2011, el gobierno egipcio mandó recubrir los murales que criticaban abiertamente al SCAF (Supreme Council of Armed Forces)⁸⁰. Se abrió un debate sobre la importancia de esas obras. Por una parte eran un tributo a todos los que habían dado su vida por la liberación del país y un museo al aire libre para contar al mundo la historia de la revolución. Además eran el símbolo de la libertad de expresión y del final de la censura ganados con la ocupación de Tahrir. Pero por otra parte eran una crítica abierta a los cuerpos de

⁷⁸ Imágenes de The New Yorker [consulta:27-04-18] Disponible en:

<https://www.newyorker.com/news/news-desk/tahrir-square-a-year-in-graffiti>

⁷⁹ The Independent. *Tahrir Graffiti: History through Art*. 02/04/12. [consulta: 27-04-18] Disponible en: <https://academic.aucegypt.edu/independent/?p=3936>

⁸⁰ Al Jazeera. *Painting over history in Tahrir Square*. 30/05/12. [consulta: 27-04-18] Disponible en: <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/05/201252784914722422.html>

seguridad del estado y un recuerdo constante de los daños que habían hecho el gobierno egipcio a su pueblo, e interesaba más que esto se fuera disipando en las memorias.



Graffitis en Tahrir⁸¹

d) Occupy Wall Street

Las protestas que se desencadenaron en el mundo árabe a partir de 2010 inspiraron una cadena de ocupaciones en el mundo entero. En el mundo occidental, estos movimientos de protesta fueron principalmente liderados por jóvenes de clase media que aun habiendo recibido una buena educación, se veían frustrados por la falta de un futuro seguro. Enfrentándose a sociedades controladas por las élites económicas que no se preocupan por crear estados de bienestar sólidos, controlar la corrupción o por reducir las desigualdades. La preocupación está en mantener la apariencia de una democracia sin aplicar sus principios más básicos, los gobiernos ceden su poder a las grandes firmas multinacionales y a los organismos transnacionales. Estos jóvenes se indignan ante un sistema que prioriza los intereses de los que tienen más dinero, apuesta por la privatización de los servicios públicos y lo compensa imponiendo medidas de austeridad. Nos enfrentamos a un tipo de gestión que aleja las políticas municipales y urbanistas de las necesidades reales, mientras el espacio público escapa cada vez más al control del ciudadano. Los que protagonizaron estas ocupaciones en el mundo entero

⁸¹ Imágenes de The New Yorker. [consulta: 29-04-18] Disponible en: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/tahrir-square-a-year-in-graffiti>

eran conscientes que compartían situaciones similares, se solidarizaban entre ellos y esto les confirmaba que lo que pedían era legítimo⁸².

“[...] So we stand with you not just in your attempts to bring down the old but to experiment with the new. We are not protesting. Who is there to protest to? What could we ask them for that they could grant? We are occupying. We are reclaiming those same spaces of public practice that have been modified, privatized and locked into the hands of faceless bureaucracy, real estate portfolios and police “protection”. Hold on to these spaces, nurture them and let the boundaries of your occupations grow. After all, who built these parks, these plazas, these buildings? Whose labor made them real and livable?

Why should it seem so natural that they should be withheld from us, policed and disciplined? Reclaiming these spaces and managing them justly and collectively is proof enough of our legitimacy. [...]”⁸³

Occupy Wall Street fue un movimiento creado a partir de una llamada a la ocupación lanzada el 17 de septiembre de 2011 en Zuccotti Park, en el distrito financiero de Wall Street en Nueva York. La idea fue propuesta por el colectivo activista canadiense *Adbusters Media Foundation* en su revista virtual homónima en febrero de 2011 bajo el título “A Million Man March on Wall Street”. La idea gustó, el entusiasmo de los manifestantes de la plaza Tahrir se habían contagiado, pero sobretudo la esperanza de un cambio posible, si se luchaba en comunidad. Kalle Lasn, uno de los miembros de *Adbusters* registró la página web *occupyWallStreet.org* y las ideas se fueron lanzando. *Adbusters* publicó un cartel que sería la promoción de esta demostración del 17 de septiembre.

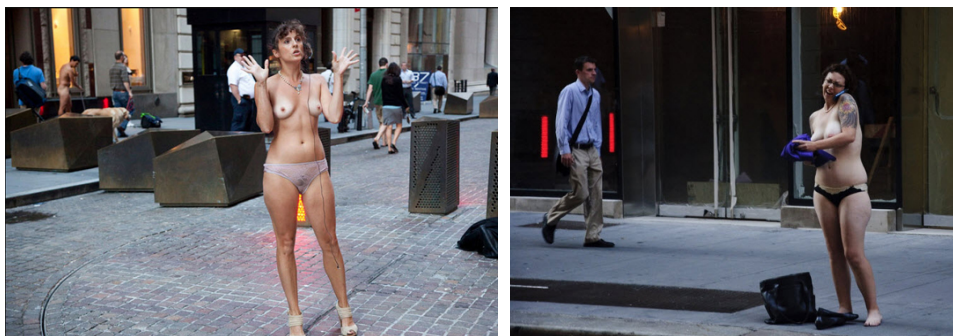
⁸² The Guardian. “To The Occupy Movement – The Occupiers of Tahrir Square Are with You” (25-10-11). [consulta: 29-04-18] Disponible en: www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/oct/25/occupy-movement-tahrir-square-cairo

⁸³ “To The Occupy Movement – The Occupiers of Tahrir Square Are with You”. Ibid.



Cartel de la llamada a la primera manifestación, con el icónico toro de Wall Street. Adbusters.

El 1 de agosto de 2011 un grupo de personas iniciaron una performance y se desnudaron durante unos minutos en Wall Street a las siete de la mañana, cuando todos estaban llegando a la oficina⁸⁴. La performance, llamada “Ocularpation: Wall Street”, fue organizada por el artista y director de cine Zefrey Throwell, que la concibió con una intención de “desnudar” la capital comercial de Estados Unidos⁸⁵. Los casi cincuenta hombres y mujeres que participaban iban vestidos a las 7:00, para ir al trabajo, al gimnasio, paseando al perro, y de repente empezaron a quitarse los pantalones en medio de la calle. Duró unos cuantos minutos, la policía arrestó a 3 de ellos por desorden público⁸⁶, y a las 7:05 ya todos se habían subido los pantalones y cada uno se iba por su lado.



Zefrey Throwell. “Ocularpation: Wall Street”

⁸⁴ The New York Times (01-08-11). [consulta: 29-04-18] Disponible en: https://www.nytimes.com/2011/08/02/arts/design/zefrey-throwells-ocularpation-wall-street.html?pagewanted=all&_r=0

⁸⁵ “Ocularpation” Naked on Wall Street. Artnet. (03-08-11). [consulta: 19-04-18] Disponible en: http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/zefrey-throwell-ocularpation-wall-street-8-3-11_detail.asp?picnum=10

⁸⁶ The New York Times. Op.cit.

Poco más de un mes más tarde llegó la manifestación del 17 de septiembre, con el lema de “We are the 99%”. Las demandas de ese grupo, mayoritariamente jóvenes, eran la reducción de la influencia de las firmas multinacionales, una reforma del sistema bancario, ayudas para los estudiantes endeudados con préstamos académicos, un acceso a más puestos de trabajo y de mejor calidad, menos desigualdad salarial... Algunos protestaban contra el capitalismo, otros pedían democracia, pero todos querían exigir sus derechos como ciudadanos y ante todo como seres humanos. Se formó un campamento en Zucotti Park donde dormían más de un centenar de personas, se formó una asamblea que funcionaba con un sistema de consenso general, se organizó el espacio, se gestionaron las donaciones, se organizaron horas de comida, voluntarios dejaron sus baños etc. Se creó un espacio de convivencia, esperanza y creatividad en medio de ese caos. Las intervenciones municipales se limitaron a las de los servicios de limpieza y vigilancia policial hasta que el 15 de noviembre empezaron los enfrentamientos, y escaló la violencia hasta el desalojo de la plaza. Se volvió a ocupar el 31 de diciembre, otra vez se produjeron enfrentamientos violentos y cientos de detenciones, y así a los seis meses de la primera ocupación y por el primer aniversario.



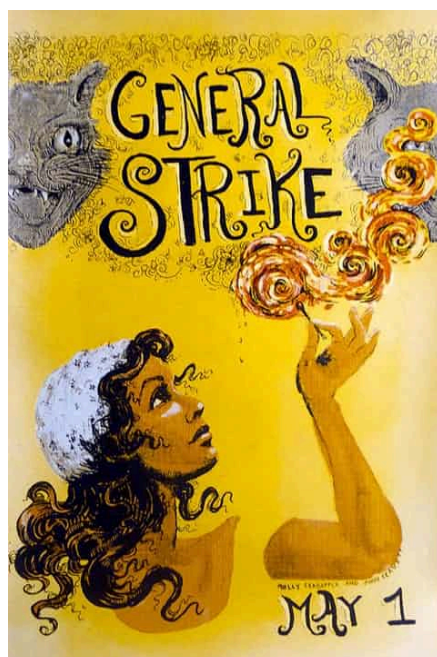
Occupy Wall Street. Street art Utopia⁸⁷

En qué consiste el arte que encontramos en ese tipo de espacio? Dibujos, Posters, Pancartas, Poesía, Canciones, Música, Danzas, Performance, Fotografías, Películas, no hay límites a la creatividad que ofrece una situación de utopía de este tipo. Se juntan malestar, esperanza, alegría y utopía vivida por un momento, y sobretodo ganas de

⁸⁷ [consulta: 29-04-18] Disponible en: <http://www.streetartutopia.com/?p=4334>

expresarse y hacer oír su voz. La mayoría de las obras producidas son de artistas anónimos, no-artistas, obras colectivas, pero también intervienen personajes más conocidos, como pudo ser Tom Morello. El guitarrista del grupo de rock *Rage Against the Machine* realizó una performance acústica durante los días de ocupación⁸⁸. También se organizó una exposición en el antiguo edificio JP Morgan en la calle Wall Street, llamada *No Comment*⁸⁹, dónde se exponían obras de distintos artistas del mundo entero que se habían visto inspirados por la situación que se estaba viviendo.

En 2013, el MoMA de Nueva York compró el *Occuprint Portfolio*, un total de 31 obras conservadas por el Booklyn Artists Alliance y publicadas en 2012⁹⁰.



Occuprint Portfolio. *The Guardian*⁹¹

Christophe Cherix, curador del MoMA, explicó la adquisición⁹², que fue imprevista, por la importancia que tenía con la ciudad de Nueva York y lo que pasaba en la ciudad en ése momento, además de tener relación con otras obras de la colección. Lo que tendrían en común sería el querer involucrar socialmente al público, un arte más activista y

⁸⁸ *Occupy Wall Street: Art Meets Politics in Zuccotti Park*. Rolling Stone (04-08-11). [consulta: 29-04-18] Disponible en: <https://www.rollingstone.com/politics/news/occupy-wall-street-art-meets-politics-in-zuccotti-park-20111014>

⁸⁹ *Occupy Wall Street: Art Meets Politics in Zuccotti Park*. Op.cit.

⁹⁰ *New York's Moma acquires Occupy Wall Street art prints*. *The Guardian* (10-08-2013). [consulta: 29-04-18] Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2013/oct/10/moma-acquires-occupy-wall-street-art-prints>

⁹¹ *New York's Moma acquires Occupy Wall Street art prints*. Op.cit.

⁹² *New York's Moma acquires Occupy Wall Street art prints*. Op.cit.

político, que según él también se tiene que mostrar en los museos. El soporte de estas obras, posters o impresiones, hace que se les suela prestar menos atención, pero no por ello sean menos interesantes. Finalmente, al adquirirlas el MoMA tiene ahora los derechos de esas imágenes para reproducirlas, para uso no comercial.

e) Gezi Park

La insurrección ciudadana llegó a Turquía en 2013, alrededor del conocido Gezi Park, cercano a la Plaza Taksim. Se convirtió, de la misma manera que las plazas de la Primavera Árabe, en un espacio utópico, público y efímero. Se protesta contra un estado que pone el capital por delante de los ciudadanos, y políticas de construcción que hacen la vivienda cada vez menos accesible, mientras se multiplican los complejos hosteleros o los centros comerciales, siempre motivados por el lucro⁹³.

Se inauguró un proyecto de reconstrucción para la plaza Taksim y el parque Gezi, y algunos activistas intervinieron para defender algunos árboles que estaban condenados. Estos activistas fueron brutalmente agredidos. La lucha que organizaron los activistas a partir de ese hecho fue una ocupación del espacio, para hacer valer su derecho a decidir qué hacer con ese espacio. La discusión que se formó a causa del “Taksim Project”, fue la de la liberación del espacio público.

f) Wiki Leaks

La plataforma WikiLeaks fue fundada por Julian Assange, programador informático australiano en 2006, pero adquirió relevancia internacional en 2010. Ese año, publicó una serie de documentos que le habían sido facilitados por Chelsea Manning y destapaban una serie de actuaciones estadounidenses en Iraq o Afghanistan, sobretodo daños llamados colaterales, que eran consideradas de alta confidencialidad. En noviembre 2010, se emitió una orden internacional de detención desde Suecia para Assange, con intención de extraditarlo a Estados Unidos. Éste se entregó a la policía inglesa que concedió libertad bajo fianza después de diez días. Como seguía bajo amenaza de extradición, se refugió en la Embajada de Ecuador de Londres que le

⁹³ ALTAY, Can. *A Public presence versus Greed, Brutality and Control*; en: WEBEL, Peter. *Global Activism, Art and Conflict in the 21st Century*. Karlsruhe: SKM; Cambridge, MA; London: MIT Press, 2014.

concedió asilo en 2012, nacionalidad en 2017, y donde reside desde entonces. Assange describe su acción como “espiar para la gente”, y niega así el mismo concepto de espionaje, que implica secreto y confidencialidad, ya que su objetivo es hacer pública toda esta información⁹⁴. Aunque este mecanismo no pertenezca al mundo de las prácticas artísticas, queríamos mencionarlo en su calidad de abrir nuevas vías de expresión, cambiar los sistemas establecidos y empoderar al ciudadano, dándole conocimiento, que toma consciencia de falta de espacios donde hacer oír su voz.

VI. Casos de Estudio

a) Olivier Ressler

Olivier Ressler es un artista, realizador y activista político nacido en 1970 en Austria, actualmente residente en Viena. Recibió una formación de artista visual, y a principios de los noventa ya operaba en el espacio público, oponiéndose críticamente a la subida de la ultra derecha nacionalista húngara. En 1999, las legendarias protestas contra la cumbre de la WTO en Seattle le inspiraron para ampliar los horizontes de su proyecto y trabajar a escala global⁹⁵. Ressler trabaja con vídeos, instalaciones y proyectos en el espacio público, siempre acompañados de un extenso trabajo de campo previo para conocer las pre-condiciones.

El artista húngaro denuncia los estragos provocados por el proceso llamado “globalización” y por la economía neo-liberal; se posiciona en contra de la desregulación de los mercados económico y laboral, así como la sistemática reducción de tasas para fines comerciales. La deslocalización de grandes empresas a países en vía de desarrollo por motivos de productividad, para fabricar a menor coste, y explotar a trabajadores que no se ven protegidos por su legislación, tiene sus repercusiones en el mercado laboral occidental, que es cada vez menos dinámico y más precario.

Olivier Ressler se interesa por problemas de índole social, por nuevas formas de resistencia, pero también por la ecología, el efecto invernadero y la modificación genética.

Según él, la misión del artista es la de presentar una variedad de modelos o alternativas distintos. Se trata después de traer a gente interesada y darles la posibilidad de construir

⁹⁴ ZIZEK, *Freedom in the clouds*; en: WEIBEL, Peter. Op.cit.

⁹⁵ RESSLER, Olivier. *Cartographies of protest*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2014, p.6

o consolidar sus propias ideas y convicciones. No se nos presentan una gran variedad de modelos existentes en nuestra sociedad actual, es uno de los papeles del artista proponer estas nuevas visiones, para poder producir nuevas subjetividades. Nuestras subjetividades quedan actualmente moldeadas y controladas por los circuitos del neoliberalismo económico y de información, ya no por un espacio limitado, sino por un tiempo que somete al espacio⁹⁶. Ressler desea liberar las subjetividades, luchando contra el control de los sistemas de comunicación, que forman estas subjetividades. Quiere proponer una pluralidad de enunciaciones (video, imagen, palabras, símbolos), para devolver a las subjetividades posibilidades heterogéneas y diferentes.

En su trabajo *Alternative economics, Alternative Societies*, realizado por primera vez en Ljubljana en 2003, muestra un total de 16 vídeos, con una duración de ocho horas, de entrevistas a personas proponiendo sociedades alternativas. El espectador, dispone de un control remoto y puede escoger el momento de la entrevista que quiere visionar, igual que está informado del tema de cada vídeo para poder escoger también según sus intereses.



Alternative Economics, Alternative Societies. Installation

El escritor y profesor de economía en la University of North London, Takis Fotopoulos, en su conversación con Ressler⁹⁷, nos habla de la democracia inclusiva, por oposición a la democracia representativa. Fotopoulos nos habla de la crisis en la que nos encontramos como una crisis a todos los niveles: económico, ecológico, demográfico, social, cultural... Pregunta a continuación si hay algún denominador común, algún

⁹⁶ SCOTTINI, Marco; en: RESSLER, Olivier. Ibid, p.16

⁹⁷ *What is inclusive democracy? Fotopoulos interview to Olivier Ressler*. Oxonakis. [consulta: 15-05-19]
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5g8jn6VTRM>

factor o amenaza que pueda provocar esa crisis generalizada. Atribuye esta responsabilidad a la concentración de poder, una concentración del poder, de cualquier tipo (económico, cultural, político), lleva a una crisis en ese ámbito. En un régimen de democracia representativa, los poderes están altamente concentrados en manos de los que “representan”. Pero nadie, dice Fotopoulos, puede representar la voluntad de otro, como mucho se le puede delegar el poder de la decisión. En una democracia inclusiva, los ciudadanos participan colectivamente para tomar decisiones directamente, sin intermediarios para la representación, se empodera al ciudadano.

En su trabajo iniciado en 2007 *What is Democracy?*, proyecta en ocho canales de video simultáneos esta pregunta hecha a activistas políticos, y su respuesta. Retomamos los dos conceptos anteriores pues, el sistema actual de democracia parlamentaria recibía duras críticas, pero al mismo tiempo la democracia seguía siendo el modelo en el cual deseaba vivir la gente, y una parte de ellos se dedicó a explicar cómo podría ser una democracia diferente.



What is democracy? Instalación. 2007

Tratando el tema de las formas de resistencia, realiza varios *film*, como *Disobbedienti* en 2002, *What would it mean to win?* en 2008, y *The Right of Passage* en 2013.

Realiza *Disobbedienti* con Dario Azzellini, y lo proyectan en una pantalla gigante, instalada para un evento público, en la Piazza Maggiore de Bologna. La pantalla queda desdoblada en otra, y esperando una proyección, se oye una voz en off: “*We are here in Italy where all communication media is in the hands of a single person. It is an almost paradoxical situation like in a Latin American country*”. Esta voz queda interrumpida por otra, que grita un slogan: “*Against the Europe of the powerful, now and forever*”.

disobedient”. Aparece simultáneamente en la pantalla el símbolo representativo de Disobbedienti, dándole inicio a la película.

El primer componente relevante es la referencia a las *Tute Bianche*, el movimiento de acción política que ya hemos mencionado, que abandonó su característica vestimenta después de los sucesos de Génova en 2001, para coger el nombre de *Disobbedienti*.

Ressler y Azzellini retoman las reivindicaciones del movimiento. Una primera era la protesta contra el primer modelo de *político-entrepreneur*, Silvio Berlusconi, que detenía el monopolio de los medios de comunicación italianos. Y la segunda era la relación indisociable entre formas de resistencia y prácticas de comunicación y difusión. Ressler se pronuncia respecto a las connotaciones del color blanco de la pantalla y acerca de la relación con los *Tute Bianche*, y dice que, si por una parte son una clara referencia a los monos blancos, por otra son la propuesta hecha a los espectadores de llenar el vacío con sus propias ideas y convicciones⁹⁸.

b) Tania Bruguera

Tania Bruguera nació en Cuba en 1968, de un padre políticamente activo durante la Revolución que llevó al poder a Fidel Castro. Creció en un Cuba post-revolución, donde proliferaba el arte como propaganda de la revolución y del régimen de Castro. Bruguera remarca que en Cuba la política se entiende siempre a través de las emociones, y se pone como misión de cambiar este *affect* en *political effectiveness*⁹⁹, transformar este sentimentalismo en eficiencia, que el arte provoque reacciones útiles frente a la política. Tania Bruguera empezó su producción artística en 1985, dos años antes de ingresar en el Instituto Superior de Arte de La Habana, donde estuvo estudiando hasta 1992. Ha participado a decenas de conferencias y bienales y ha recibido honores e invitaciones de museos del mundo entero. Respecto a su país natal, se ha visto en conflicto con la autoridad varias veces, se llegó a prohibir su actividad durante varios años, su material artístico o documental se ha visto requisado varias veces, y a día de hoy debe siempre negociar duramente para que se le conceda la autorización para realizar una u otra performance.

⁹⁸ SCOTTINI, Marco. Op.cit, p.17

⁹⁹ BRUGUERA, Tania. *The Role of Ethics in Political Art*. Harvard University, Radcliffe Institute. [consulta: 15-05-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x5SYh9x2tM>

Bruguera se denomina a sí misma *political artist*, y últimamente hasta rechaza la denominación de artista, pues se considera más una “iniciadora”, propone una situación, una performance, que va cobrando sentido a medida que la gente participa. Considera que su trabajo es el de hacer pensar a la gente a través de la experiencia, como artista su papel debe ser activo, al compartir y exponer visiones o posibilidades distintas.

Las reflexiones teóricas acerca del arte, de la política, de lo útil, de su propio trabajo, ocupan una gran parte de la labor de Bruguera. La información accesible sobre la artista es casi toda bajo forma de conferencia, conversación o entrevista, es extremadamente activa en este campo, siempre con su objetivo de hacer reflexionar y movilizar.

El primer objetivo de su arte es que sea un “Arte útil”¹⁰⁰. Expresa la conexión indisociable que hay para ella entre estos dos términos, su interdependencia. Se refiere a la utilidad del arte en su calidad de herramienta. Quiere proponer nuevos usos para el arte, nuevos campos de actuación, y también mostrar los beneficios que puede aportar el arte si se usa como herramienta.

Otro de sus pilares teóricos es el de un arte que sea ético, partiendo del juego de palabras *aesthetics* / *aest-ethics*, o en francés *esthétique* / *est-éthique*. Este arte ético es un arte que no sirva solo para su contemplación, como en el mundo del mercado del arte, sino que tenga una utilidad. El extremo opuesto a la pura contemplación del objeto artístico es el arte de propaganda, el arte que sirve a una causa definida y limitada, el que apareció en la URSS en 1917. Decíamos en la primera parte del estudio que era unos de los momentos que preparaban la llegada del arte activista. Bruguera retoma esta idea, considerándolo un arte con utilidad, pero una utilidad enfocada a un objetivo muy claro, el de realzar el modelo soviético, muy lejos de una voluntad de hacer reflexionar.

Un aspecto que hay que destacar de la actividad de Tania Bruguera es una implicación en proyectos pedagógicos. Elaboró un proyecto en 2000, Cátedra Arte de Conducta¹⁰¹, una escuela de arte situada en la Habana que se proponga educar a los estudiantes en arte político y arte contextual. Esto responde también a la falta de instituciones culturales en Cuba y la falta de información que pueden recibir los jóvenes artistas cubanos. Bruguera quiere proporcionarles una educación artística y política, sobretudo para saber como enfrentarse a un mundo del arte dominado por Estados Unidos y por el consumo

¹⁰⁰ BRUGUERA, Tania. *Tania Bruguera on her Socio Political Art practice*. Guggenheim Museum. [consulta: 16-05-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tdsu0aCXctE>

¹⁰¹ BISHOP, Claire. Op.cit. p.246.

rápido y fácil. Esta misma escuela es para Tania Bruguera una obra de arte¹⁰²: en primer lugar porque es una variante de “arte útil”, y en segundo lugar porque ella ha impulsado su creación, igual que con una performance, ella impulsa el inicio pero deja que la participación le dé su sentido.

En los años noventa y primeros 2000, las performances de Bruguera eran más físicas, orgánicas, más cercanas a lo abyecto, e implicaban su propio cuerpo. En *Body of Silence*, 1998, podemos ver como la artista desnuda se encierra en un espacio con un libro de texto escolar que empieza a reescribir, y poco tiempo más tarde trata de destruirlo, por medio de saliva y fluidos, por miedo a la censura.



Body of Silence, 1998.

En *Tatlin's Whisper*, una de sus performances más reproducidas, hace intervenir dos policías en el Tate Modern de Londres, que se ponen a organizar y controlar la masa de visitantes. Estos no saben que son partícipes de una performance, se trata de observar las reacciones del público, ver como algunos obedecen sin rechistar mientras que otros preguntan... Bruguera pone a los visitantes en una situación experimental, que tiene como objetivo hacerles reflexionar, acerca del poder, del control, de obedecer, de protestar...



Tatlin's Whisper #5. 2008

¹⁰² Op.cit, p.250.

c) Movimiento 15M



Plaza del Sol. Madrid. 2011

En los bloques anteriores, hemos hablado de la tradición de desobediencia civil, y, más importante, del panorama del activismo político en 2011. Nos encontramos en una situación global de protesta, siguiendo los movimientos de rebelión del mundo árabe en su lucha para derrotar sus estados autoritarios, el mundo occidental sale a la calle para protestar contra un sistema que crea y alimenta las desigualdades, estados de bienestar precarios, gobiernos corruptos y carecientes de transparencia.

Centrémonos en el estado español y los grupos activistas que llevaba años organizándose, desde el movimiento contra la Guerra de Irak en 2004. Fue el año del atentado del 11 de marzo en Atocha, cuando, días antes de las elecciones, el gobierno del Partido Popular inculpó al grupo terrorista ETA del atentado, para evitar discusiones sobre su participación al conflicto, motivo real del atentado de terrorismo islámico. Esta política produjo reacciones espontáneas de civiles que se manifestaron delante de las sedes del PP y votaron por una destitución de dicho grupo parlamentario, a favor del otro grupo mayoritario, el Partido Socialista Español.

La tradición de okupación que había sido inaugurada en Claremont Road tuvo sus seguidores, y estos movimientos okupas se hicieron más frecuentes en España, donde las tramas de corrupción urbanística eran cada vez más abundantes y el acceso a la vivienda cada vez más difícil. Durante la década de los 2000, se consolida un movimiento por la vivienda digna, que realiza diversas actuaciones.

La crisis del 2008 acelera el proceso, las cifras de paro crecen peligrosamente, mientras que las políticas de austeridad se ponen en marcha. Los recortes en sanidad y educación se multiplican, los desahucios se hacen más frecuentes y el número de personas en situación de precariedad se hace preocupante. El ambiente es de profunda desconfianza, mezcla de miedo y rabia ante una clase política que parece ajena a las demandas y las dificultades de sus votantes.

El 15 de mayo, la plataforma pro-movilización ciudadana Democracia Real Ya convoca protestas en todo el Estado. Las cifras sobre los participantes difieren, 20.000 según la policía, 50.000 según DRY y otras organizaciones¹⁰³.

Esa misma noche, un grupo de personas (menos de cincuenta) decidió ocupar la Puerta del Sol, que constituía el final del recorrido de la manifestación. En unas horas, se empezó a constituir un campamento bautizado como “Acampadasol”.

La Plaza Tahrir habiéndose convertido en un icono, se siguió ese modelo para estructurar el campamento, que evoca las edificaciones del desierto. Como veremos después con la carta escrita por los activistas de Tahrir al movimiento Occupy Wall Street, estos grupos estaban en contacto a través de redes sociales y se mantenían informados gracias a la incesante y abundante difusión de imágenes y mensajes en las redes sociales. Así pues, consejos y recomendaciones para la organización del campamento abundaron también. Se formaron una asamblea y cinco comisiones¹⁰⁴. Se creó el blog “concentracionsolmadrid”, sobre el modelo de la página web occupyWallStreet.org. Las redes sociales cumplen un papel primordial en este tipo de acciones, para la difusión de información entre los participantes y de mensajes, fotografías y vídeos para la cobertura mediática. Se inauguró rápidamente el *hashtag* *spanishrevolution*, que tuvo una resonancia mediática fuertísima.

Siguiendo las decisiones que se toman en la asamblea, se consolida la idea de ocupar el lugar, el campamento se amplía, dos días más tarde ya son 250 durmiendo allí. Tardan poco en intervenir las fuerzas policiales para desalojar la plaza, pero consiguen el efecto contrario. El día siguiente la plaza está más llena aún, se respira esperanza y empoderamiento, que sirven de base para el levantamiento del nuevo campamento, mientras la Junta Electoral declara ilegal la concentración¹⁰⁵. Durante la primera

¹⁰³ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.211

¹⁰⁴ Las cinco comisiones eran: Infraestructuras, Alimentación, Limpieza, Extensión y Comunicación

¹⁰⁵ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.222

semana, la Acampada de Sol no dejó de crecer, y se generaron asentamientos similares en otras ciudades españolas. Se cuenta con la participación de los bomberos, que también protestaban por los recortes, e intervienen en cuestiones de seguridad y logística. Todos los asentamientos fueron acompañados de violentos desalojos por la policía, y se enfrentaron a destrucciones y reconstrucciones constantes. Se acercan las elecciones autonómicas, las manifestaciones han sido expresamente prohibidas, pero la multitud desobedece y acude a la Puerta del Sol.



El “grito mudo” 00:00, 21 de mayo, 2011. Plaza del Sol. Madrid

Se adopta un modo de actuación pacífico, los más de veinte mil asistentes se quedan en silencio y agitan las manos. Esta *performance* colectiva recibe el nombre del “grito mudo”¹⁰⁶. Se espera un potencial desalojo, casi imposible a causa del número de participantes, pero este no llega, significando el triunfo de ese acto de desobediencia civil masivo. Ése momento es el que Julia Ramírez llama la explosión utópica, y que Yves Frémion compara a un orgasmo¹⁰⁷. Un momento que se ve llegar, crece y explota incontrolable, provocando en el instante siguiente un descenso de la tensión, una cierta torpeza, y concluye “puede que el orgasmo sea breve, pero está muy bien mientras dura”¹⁰⁸. Cuando dos días después, el 22 de mayo, el Partido Popular gana las elecciones autonómicas, se vive una cierta bajada de entusiasmo, muchos se habían abstenido de votar, otros boicotearon la votación¹⁰⁹, otros a lo mejor se habían cansado.

¹⁰⁶ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.257.

¹⁰⁷ FRÉMION, Yves; en: RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p258.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Nos referimos a las personas que fueron a votar pero no formularon un voto real, sino que introdujeron mensajes o hasta rodajas de chorizo en los sobres, aludiendo a la corrupción de la clase política; en RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.259.

Se producen varias agresiones en el asentamiento, robos, se inician las discusiones sobre cuándo irse y cómo seguir con el movimiento social después. Después de varias asambleas y de 28 días de campamento, se decide desmontar, los materiales son recuperados por centros sociales okupados de la ciudad, se organiza una asamblea recapitulativa y se coloca una placa de metal junto a la estatua de Carlos III de la Plaza del Sol. La inscripción que lleva: “Dormíamos, Despertamos. Plaza tomada, 2011”.



“Dormíamos, Despertamos. Plaza tomada, 2011”. Plaza del Sol. Madrid

Lo que reclama en realidad esa multitud a través de la ocupación de sus plazas es el derecho a intervenir en la ciudad y país que habita, a ejercer sus derechos de ciudadano. Esas pequeñas ciudades son pequeños Estados simbólicos¹¹⁰, que implican al mismo tiempo un cuestionamiento de la situación y una nueva propuesta. Aunque esos asentamientos no funcionarían a largo plazo (para empezar, no podrían vivir siempre de donaciones y en segundo lugar también se enfrentarían a problemas internos), son lo que Julia Ramírez llama “comunidades performativas”¹¹¹. Se experimenta y se expone otro modelo de vida y de organización posible. La organización de la Acampada es horizontal, hablando en el lenguaje de Deleuze y Guattari¹¹² es una estructura en rizoma. Estos afirman que una estructura en rizoma es inherentemente subversiva, pues la interacción no es vertical, en una dialéctica dominante-dominado sino que se sitúa ideas, objetos, personas sobre un mismo plano horizontal donde interactúan, es el fin de la meta-realidad.

¹¹⁰ RAMÍREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.265

¹¹¹ Op.cit, p.266

¹¹² DELEUZE, Gilles. *Rizoma: introducción*. Valencia: pre-textos, 1977.

Acerquémonos ahora al campamento y a su producción artística. Como pudimos ver en Tahrir, la Asamblea organiza comisiones, y el campamento se organiza juntando las infraestructuras que se consideran necesarias o útiles. Los materiales y la construcción ocupan un papel muy importante, el cartón es el material predominante, juntado con lonas y otros materiales de recuperación. El grupo arquitectónico Zuloark participa a la construcción de los pilares de soporte de las edificaciones, efectuando ensamblajes de maderas, palos, váteres y otros materiales. Zuloark señala cómo, según el material utilizado, se le puede dar un uso u otro al pilar en cuestión (soportes, papeleras, espacios para sentarse...). Se elaboran mapas de la “Ciudad de Sol” a diario, testigos del crecimiento constante del asentamiento. No nos centraremos en las Comisiones Legales y de Acción, pero las mencionaremos en su calidad de planificar acciones y de llevar a cabo una labor más activista y más cercana a cuestiones jurídicas.

A pesar de ser una comunidad esencialmente utópica, creció con un deseo de intervenir realmente en la gestión del estado y de cambiar la clase política. El grupo parlamentario Unidos Podemos nació del movimiento 15M y fue constituido en gran parte por entonces jóvenes universitarios que habían participado a estos asentamientos. Manuel Delgado destaca este hecho como uno de los fracasos del 15M, que se limitaba a proponer una reforma del capitalismo desde dentro¹¹³, pues aunque ahora algunos antiguos activistas se encuentren en los Ayuntamientos, no hemos vivido cambios mayores en cuestiones de gestión política.

La Comisión de Comunicación se encarga de la difusión de textos, fotografías o vídeos, a través de un intensivo uso de Internet y de las redes sociales. En la era de Facebook, Twitter, Youtube, MySpace y otros tantos, las plataformas y el flujo de información se multiplicaban de forma continua. Ser el responsable de difundir mensajes e historias también significa dominar el simbolismo de las imágenes y las palabras: la reacción o el impacto que pueda tener una fotografía o un lema, la importancia de usar las palabras justas a la hora de explicar su experiencia u objetivo...

La dimensión cultural que adquiere la Plaza se vuelve significativa cuando se constituye una biblioteca, que recibirá más de 4000 libros¹¹⁴ y una Comisión de Documentación y Archivo, responsable de documentar todo el proceso y guardar constancia de la producción documental y artística. El servicio de la Biblioteca, como la Enfermería o la Guardería son en cierto aspecto una reivindicación simbólica de los servicios de los que

¹¹³ DELGADO, Manuel. “*El problema del artivismo es que busca hacer un mundo más chachi*”. Op.cit.

¹¹⁴ RAMIREZ BLANCO, Julia. Op.cit, p.234

carece el Estado, o que en todo caso de están desmantelado a causa de los recortes y de las políticas de privatización. Como hemos destacado antes, los materiales de construcción son precarios y muchas veces recuperados de la basura. El grupo de arquitectos Beatus Ille habla de “chabolismo ilustrado”¹¹⁵, aludiendo a un proceso constructivo basado en la urgencia y la precariedad, al mismo tiempo que una reivindicación ideológica, pues es una opción escogida para un proyecto comunitario. Por otra parte, el uso de materiales de reciclaje también tiene un sentido político, de declaración anti-consumista.

Centrémonos en la heterogeneidad estética que reina en la Acampada de Sol. Nos encontramos en un lugar donde parece no haber directrices políticas o estéticas¹¹⁶. Las distintas expresiones se juntan formando un mosaico de gran eclecticismo. Nos encontramos frente a una abundancia de expresiones directas individuales, una multitud de personas que quieren y sienten que deben expresar aquello que sienten o piensan. Sobre un enorme cartel publicitario que recubre uno de los edificios de la plaza, se lleva a cabo una intervención “pictórica” colectiva. Se hace una apropiación lúdica de la imagen, modificándola y dándole otro significado. Las letras de la marca “L’Oreal” se ven reutilizadas para escribir “Democracia Real”. El lema “no nos representan” se inscribe sobre una pancarta donde queda pintado un retrato de Himmler con orejas de Mickey Mouse y una gorra de Euro, colgando por encima del anuncio publicitario. El nombre de la actriz Paz Vega, embajadora de la marca del cartel publicitario, da origen a mensajes por la no violencia, utilizando el humor para conseguir la subversión. No hay punto de comparación con el teatro épico de Brecht, pero podemos ver que la idea de la subversión a través del humor sigue vigente, de por su eficacia.

Debajo del cartel publicitario se empiezan a colgar una multitud de pancartas, convirtiéndolo en un mural-mosaico colectivo. El dibujo, la pintura y otras prácticas pictóricas pueden adquirir un cierto papel en la producción artística, pero realmente el protagonismo es de las palabras y mensajes escritos. Nos encontramos frente una sobreabundancia textual, una profusión de ideas y mensajes, remarcando la importancia que tiene el lenguaje en un sistema ensamblario.

También es relevante remarcar la centralidad del lenguaje simbólico, a la hora de utilizar palabras y signos que tengan el peso y las connotaciones deseadas. Se juega con las posibilidades de las palabras para crear mensajes poéticos y reivindicativos. La Plaza

¹¹⁵ Op.cit, p.239

¹¹⁶ Op.cit, p.242

del Sol y su nombre dan mucho juego a las metáforas, que tienen un gran protagonismo en este ambiente lúdico-simbólico. Los temas más recurrentes son la democracia, la crisis, los privilegios de la clase política, la distancia entre la política institucional y ciudadanía, la crítica al materialismo, la oposición al rescate de los bancos...¹¹⁷

La Comisión de Artes Gráficas y Plásticas lleva a cabo una producción continua de carteles y elementos de decoración simbólicos. Se despliegan mensajes sobre soportes de todo tipo y tamaño, formando un palimpsesto colectivo, siguiendo los principios del collage y proceso. La producción artística va desde marionetas hasta plantillas de grafiti, pasando por esculturas, fotografías, dibujos etc. Nos encontramos en un lugar que es “puro desbordamiento de lenguaje”¹¹⁸, un lugar en sobreabundancia de mensajes y expresiones individuales y colectivas, un lugar donde la utopía da lugar a la proliferación de la creatividad.

¹¹⁷ Op.cit, p.250

¹¹⁸ Op.cit, p.254

VII. Conclusiones

En primer lugar, hemos podido definir que en una situación de crisis cultural, económica, política, social, el arte tiene un papel de primer orden. Como medio de expresión, para liberar dolor, malestar, pero también para proponer nuevos relatos o nuevas posibilidades.

En segundo lugar, su importancia deriva de su poder de subversión. El arte nos ofrece una experiencia, nos presenta alternativas posibles, una nueva forma de relacionarnos, a través del lenguaje simbólico de la cultura popular o de lo cotidiano. El arte activista nos permite proponer alternativas a las estructuras pre-establecidas de la cultura dominante ya caducas .

En la producción de arte activista, podemos destacar la importancia de la participación del público, por oposición al mítico papel de consumidor del espectador. La idea sigue siendo la de emanciparse de un sistema dominante y de la alienación en la que nos induce. El arte de participación busca establecer un espacio comunitario y colectivo donde compartir sus convicciones y construir otras nuevas. Nos encontraremos frente a obras que se pueden alargar en el tiempo o el espacio, a un eclecticismo brutal en la producción, a una negación de los límites y de los míticos criterios de diferenciación en un aspecto más general.

Realmente, si el arte activista hace refundirse tantas distinciones, es porque va en contra de lo establecido, de la cultura dominante, sea el mundo del arte oficial, el sistema capitalista neo-liberal, las formas de relacionarse y comunicarse, y más en general la esterilidad que acompaña los esquemas pre-establecidos. Se enfrenta al formalismo buscando derrotar las estructuras que pretenden diferenciar lo individual de lo colectivo, el autor del espectador, lo activo de lo pasivo, la vida real del arte, el arte de lo político. Pretende engendrar procesos más autónomos que puedan involucrar más participantes con el fin de liberar y crear significados.

VIII. Bibliografía

Bibliografía básica

ANCAROLA, Nora; MANONELLES, Laia; GASOL, Daniel. *Politizaciones del malestar: derecho a la angustia: el arte y los procesos creativos como instrumentos para canalizar el malestar*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2017

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. París: Editions du Seuil, 1957.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*, 1934; en: WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LIPPARD, Lucy. *Caballos de Troya: Arte activista y poder*, 1983; en: WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.

RAMIREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014.

WEIBEL, Peter. *Global Activism, Art and Conflict in the 21st Century*. Karlsruhe: SKM; Cambridge, MA; London: MIT Press, 2014.

Bibliografía consultada

ALBERTAZZI, Liliana; BUCHLOCH, Benjamin; HENRIC, Jacques; MAGNAN, Nathalie; SAUVAGEAOT, Jacques. *Dénonciation*. Paris: La Différence; Darnétal: GNAC, 1991.

BARTHES, Roland. *L'empire du signe*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: MIT, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

DE CERTEAU, Michel. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Rizoma: introducción*. Valencia: pre-textos, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Gilles Deleuze*. [Fragments réunis par David Lapoujade]. Paris: ADFP, 2003.

DUNCAN, Carol. *The Aesthetics of Power. Essays in critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GUASCH FERRER, Anna Maria. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza, 2016.

GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 1990.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de minuit, 1979.

HESSEL, Stéphane. *¡Indignaos!: un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*. Barcelona: Destino, 2011.

MORE, Thomas. *Utopia*. Barcelona: Accent, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *L'expérience de la liberté*. Paris: Galilée, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

RESSLER, Olivier. *The Global 500*. Viena: Selene, 1999.

RESSLER, Olivier. *Cartographies of protest*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2014.

RESSLER, Olivier. *Border crossing services: a Project on borders, migration and border crossing services*. Viena: Selene, 2002.

RESSLER, Olivier y KRENN, Martin. *European corrections corporation*. Frankfurt am Main: Revolver, 2004.

THOREAU, David. *Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Parsifal, 1997.

SHEPARD, Benjamin; HAYDUK, Ronald. *From Act up to the WTO. Urban protest and community building in the era of globalization*. London: Verso, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Espasa, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Mes blagues, Ma Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

Recursos Electrónicos

Videos

BRUGUERA, Tania. *Art + Activism = Artivism*. [consulta: 03-04-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C38sPtBj4uo>

BRUGUERA, Tania. *Tania Bruguera on her Socio Political Art practice*. Guggenheim Museum. [consulta: 03-04-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tdsu0aCXctE>

BRUGUERA, Tania. *The artist as Activist. Tania Bruguera in conversation with Claire Bishop*. The Graduate Center, CUNY. [consulta: 03-04-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4raYhes7OwI>

BRUGUERA, Tania. *The Role of Ethics in Political Art*. Harvard University, Radcliffe Institute. [consulta: 03-04-18] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_x5SYh9x2tM

RESSLER, Olivier. *Olivier Ressler for the WERK NU exhibition*. Z33be. [consulta: 03-04-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CMgCGANjC8U>

RESSLER, Olivier. *What is inclusive democracy? Fotopoulos interview to Olivier Ressler*. Oxonakis. [consulta: 03-04-18] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5g8jn6VTRM>

Artículos y Publicaciones

BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. 1967. [consulta: 20-04-2018] Disponible en: https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf

DELGADO, Manuel. “El Problema del artivismo es que busca hacer un mundo más “chachi””. [consulta: 23-04-2018] Disponible en: <http://revistadistopia.com/manuel-delgado/>

PALMIERI, Christine. *Jacques Rancière: “Le partage du sensible”*. Revista ETC, (59), P.34-40. [consulta: 10-05-18] Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n59-etc1120593/9703ac.pdf>

RESLLER, Olivier. Web oficial. [consulta: 12-04-18] Disponible en: <http://www.ressler.at/>